「九五」国家重点图书出版规划项目

「九五」规划国家级重点教材

教育部「面向二十一世纪课程教材」

中国文学史

第三卷

主编 袁行霈

本卷主编 莫砺锋 黄天骥

高等教育出版社





中国文学史

第三卷

主编　袁行霈

本卷主编　莫砺锋　黄天骥

高等教育出版社



中国文学史

四卷本

主编 袁行霈

高等教育出版社

责任编辑 马 纯
书籍设计 王 雎
责任校对 胡晓琪
责任印制 张建航

图书在版编目(CIP)数据
中国文学史/袁行霈主编
——北京:高等教育出版社，2003.2
ISBN 7-04-011439-9
Ⅰ.中.. Ⅱ.袁... Ⅲ.文学史－中国－高校－教材 Ⅳ.1209
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第071892号

出版发行 高等教育出版社
社　　址 北京市东城区沙滩后街55号
邮政编码 100009
购书热线 010-64054588
免费咨询 800-810-0598
传　　真 010-64014048
网　　址 http:/www.hep.edu.cn
　　　　 http:/www.hep.com.cn

经　　销 新华书店北京发行所
排　　版 高等教育出版社照排中心
印　　刷 深圳市佳信达印务有限公司

开　　本 880×1230 1/32
版　　次 2003年2月 第1版
印　　张 63.75
印　　次 2003年2月 第1次印刷
字　　数 1590 000
定　　价 146.00元

目　　录

第五编

宋代文学

绪　论

宋代文学在中国文学发展史上属于中古期第二段。宋代文学基本上是沿着中唐以来的方向发展起来的。韩愈等人发动的古文运动在唐末五代一度衰颓之后,得到宋代作家的热烈响应,他们更加紧密地把道统与文统结合起来,使宋代的古文真正成为具有很强的政治功能而又切于实用的文体。诗歌方面,注重反映社会现实,题材、风格倾向于通俗化,这两种趋势也得到继续发展,最终形成了与唐诗大异其趣的宋诗。词这种新诗体,到宋代达到了巅峰状态。戏弄、说话等通俗文艺在宋代也有迅速的发展,逐渐形成了以话本和诸宫调、杂剧、南戏等戏剧样式为代表的通俗叙事文学,从而改变了中国古代文学长于抒情而短于叙事、重视正统文学而轻视通俗文学的局面,并为后来元明清小说、戏曲的发展奠定了基础。从整个文学史的大视角来看,宋代文学与中晚唐文学属于同一发展阶段,它是中古文学第二段的一个重要组成部分。

第一节　高度繁荣的文化及其对诗文的影响

崇文抑武的国策　理学思想对文学的影响　文以载道说的盛行　印刷业和教育的发达与作家学术修养的提高　诗文政治功能与议论成分的加强

公元960年,后周世宗柴荣病死后,恭帝年幼,殿前都点检赵匡胤利用手中的兵权,乘机发动陈桥兵变[1],建立了宋王朝。此后20年间,宋王朝先后平定了南方的后蜀、南唐和北方的北汉等割据政权,结束了唐末以来的分裂局面,基本上实现了中国的统

一。鉴于中唐以来藩镇强盛、尾大不掉的历史教训,宋王朝决定采用崇文抑武的基本国策。宋太祖即位的次年,以"杯酒释兵权"的手段,解除了禁兵统帅石守信等人的兵权[2],封他们为仅有虚衔的节度使,从而根除了将领拥兵自重乃至割据叛乱的可能性。与此同时,宋王朝重用文臣,不但宰相须用读书人,而且主兵的枢密使等职也多由文人担任。文臣由科举考试而进入仕途,他们成为宋代官僚阶层的主要成分。即使像狄青那样战功卓著的名将也难以久在枢密。这些措施有力地加强了君权,同时也使士大夫的社会责任感和参政热情空前高涨。他们以国家的栋梁自居,意气风发地发表政见。"开口揽时事,议论争煌煌"(欧阳修《镇阳读书》),是宋代士大夫特有的精神风貌[3]。

理学在元明清时期是官方的意识形态。但在宋代,除了南宋的最后半个世纪以外,理学并未得到朝廷的正式承认。理学思想主要是士大夫阶层主体意识的理论表现,如程颐、朱熹等理学家即自矜掌握了古圣相传的安身立命之道,而欧阳修、王安石、苏轼、杨万里等文士也热衷于讲道论学[4]。宋代的士大夫往往怀有比较自觉的卫道意识,并积极地著书以弘扬己说,摒斥异己。在北宋后期,即有王安石与司马光、二程等人的新学、旧学之争,而旧学内部又有以苏轼为首的蜀学与以二程为首的洛学之争。到了南宋,则有朱熹与二陆之争,以及朱熹与叶适、陈亮之争。翻开宋人的文集,几乎总能找到论学的文章,有时这种议论还旁溢到诗歌中去。

宋代的士大夫在政治上和学术上都具有强烈的使命感,十分重视诗文的政治教化功能。儒家一向重视"文"与"道"的关系,刘勰《文心雕龙·原道》把这种关系表述为"道沿圣以垂文,圣因文而明道"。到了唐代,韩愈在倡导古文时提出"文以贯道"的思想[5],表明了对文学的社会政治功能的重视。然而"文以贯道"的思想,在晚唐五代依然应者寥寥,直到宋代才真正予以高度的重视。从宋初的柳开、穆修开始,宋人对文道关系反复地进行论述。他们的具体看法虽然不尽一致,例如柳开、石介等人的观点矫激偏

颇，而欧阳修的观点则平正通达，但在总体倾向上，都对“文以贯道”的思想表示认同。理学家则表现出更浓厚的理论兴趣，周敦颐率先提出了“文所以载道”（《周子通书·文辞》）的新命题，更加强调“道”的第一性，而“文”仅仅被视为一种负载工具。朱熹痛驳“文以贯道”之说，并对“文以载道”说作了更深入的理论阐述[6]。“文以载道”的思想在宋代文坛上占据着统治地位，例如苏轼的蜀学被程、朱视为异端[7]，但苏轼的文道观实质上与“文以载道”说相当接近，只是他所认可的“道”的内容比较宽泛而已。“文以载道”说其实是一种价值观，它把文学的社会政治功能置于审美功能之上。这种观点如果推向极端，即是“作文害道”[8]，从根本上否定文学。虽然对于多数宋代文学家来说，在强调“道”的同时，并未放松对“文”的追求。但宋代诗文的说教意味显然比唐代浓厚，这不能不归咎于“文以载道”说的流行和影响。

宋王朝十分重视文治教化，印刷业和教育事业都有空前的发展。印刷术虽然在唐代已经发明，但印刷业的繁盛却始于宋代。宋代公私刻书业的兴盛使书籍得以大量流通，不但皇家秘阁和州县学校藏书丰富，就是私人的藏书也动辄上万卷。《郡斋读书志》、《直斋书录解题》等以私人藏书为对象的目录学专书到宋代才首次出现，就是一个标志。与此同时，学校的数量和种类也大量增加。除了从国子学到县学的各级官办学校外，私立书院也日益兴盛。像著名的白鹿洞书院等四大书院，其规模和学术水准都堪与官办学校媲美[9]。这样，宋代士人的总体学术水平达到了空前的高度。杜甫自称“读书破万卷”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》），言下不无自矜之意，因为那在唐代是比较罕见的现象。然而到了宋代，读破万卷书的作家为数不少。像欧阳修、王安石、苏轼、陆游等人在文学作品之外，还写了不少经学（包括小学）和史学的著作，都堪称学者型的作家。学术修养的提高，无疑会使作家更善于深刻地思考社会和人生，也更善于细密周详地进行议论。

宋代的文学家普遍关注国家和社会。宋代的文学作品，尤其

是被视为正统文学样式的诗文,反映社会、干预政治始终是最重要的主题。唐代杜甫、白居易的诗以摹写民生疾苦而闻名,韩愈、柳宗元的古文则以反映时事政治而著称。宋代的文学家继承了这种传统,描写民瘼或抨击时弊成为整个文坛的创作倾向。虽然宋诗中缺少像杜甫“三吏”“三别”和白居易“新乐府”那样的名篇,但此类主题在宋代诗坛的普遍程度却是超过唐代的。即使是以“浪子词人”而闻名的柳永也写过刻划盐工悲惨生活的《煮海歌》,而一向被看作专重艺术的词人周邦彦也作有讽刺宋将丧师辱国的《天赐白》。社会政治功能的加强,使宋代诗文具有鲜明的时代气息和刚健的骨力。其负面影响是严肃有馀、灵动不足,有时还因过于注重社会性而削弱了个体抒情的意味。

上述历史背景对宋代文学的另一个影响,是诗文中议论成分的加强。表达政见也好,弘扬学术也好,最直接的手段当然是议论。而“文以载道”的价值观,也必然导致把议论视为写作的目的。宋人之喜爱议论堪称前无古人。以表达政见的奏议文为例,宋人的作品总数远远超过唐人[10],而且单篇奏议的篇幅也大大地扩展了。唐人奏议中以刘蕡的《对贤良方正直言极谏策》最称宏博,也只有五千馀字,而宋代洋洋万言的奏议层出不穷[11]。即使是那些在传统上不宜说理的题材,宋人也照样能大发宏论。例如亭台记一类古文,唐人皆以写景、叙事为主,而苏轼的亭台记文却几乎篇篇都有议论。议论不但充溢于各体散文,而且也大量出现在诗歌之中。过多的议论会削弱诗歌的抒情功能,例如理学家的诗歌往往变成了押韵的语录;但适度的议论则为诗歌开辟了新的题材范围和美学境界,像王安石的咏史诗和苏轼的哲理诗便得益于议论的成功。宋诗所以会形成与唐诗不同的重意倾向,议论成分的增强是一个重要因素。

第二节　忧患意识与爱国主题的弘扬

忧患意识对文学家的影响　民族矛盾激化的历史背景　爱国主题的弘扬

儒家强调个体对社会应有责任感，应有社会忧患意识。《孟子·离娄下》曾说："禹思天下有溺者，由己溺之也。稷思天下有饥者，由己饥之也。"宋代的士大夫发扬了这种传统。首先，宋代士大夫的国家主人公意识十分强烈，他们以国家天下为己任，密切关注国家的隐患。范仲淹的名言"先天下之忧而忧"(《岳阳楼记》)，正是宋代士大夫所追求的风范。其次，宋代的国势不如汉、唐那么强盛。北宋开国之初，北方被石晋割让出去的燕云十六州仍然归辽人统治，而南方曾为唐代流放罪人之地的驩州一带已属于越李朝的版图。到南宋，更是偏安于淮河、秦岭以南的半壁江山。宋帝国的军力比较孱弱。宋代兵制把军队分成禁兵、厢兵等类，而具有实战能力的只有禁兵。朝廷为了防范叛乱，把禁兵的大部分驻扎在京城，而且常常调防，使得兵不知将，将不知兵。这样，宋军与外敌交战，总是败多胜少[12]。从北宋开国到南宋灭亡，宋王朝始终处于强敌的威胁之下。宋代虽然经济相当发达，但由于对内的冗官冗费和对外的巨额岁币，农民负担沉重，财政时有困难。面对严重的内忧外患，有识之士忧心忡忡。

深沉的忧患意识，使宋代作家很少用文学来歌功颂德。早在宋初，已出现了路振的《伐棘篇》、王禹偁的《对雪》那样忧念国计民生的诗作。宋代作家在表达个人抱负时，也相当拘谨、收敛。像李白、杜甫那样自诩能"使寰区大定，海县清一"(《代寿山答孟少府移文书》)或"致君尧舜上，再使风俗淳"(《奉赠韦左丞丈二十二韵》)的豪情壮志，在宋人诗文中是非常罕见的。王安石是宋代政治自信心最强烈的人，自述其志时也只是说"材疏命贱不自揣，欲

与稷契遐相希"(《忆昨诗示诸外弟》),口气远不如李、杜之狂傲。此外,宋代的思想控制比唐代严密得多,又不断发生激烈的党争,士大夫因作诗而得罪的情况屡有发生,他们作诗讽世或述怀时就顾虑较多。后人读宋人的诗文时,很容易感受到严谨、平实、细密、深沉等特征,却难以发现唐人那种天马行空、气冲斗牛的昂扬气概。宋代诗文的现实意义很强,但缺乏唐代诗文中的那种潇洒浪漫气息。这都与宋人深沉的忧患意识不无关系。

深沉的忧患意识,又造成宋代文学中爱国主题的高扬。爱国主题是我国源远流长的文学传统。每逢国家危急存亡之秋,这类主题便会放射出异彩,从屈原到杜甫的文学史实已经昭示了这种规律。宋代的民族矛盾空前激烈,三百年间外患不断。汉、唐都亡于国内的农民起义和军阀混战,而北宋和南宋却亡于外族入侵。这样,宋代的作家就势必对爱国主题给予格外的重视。

北宋时期,辽和西夏经常侵扰边境,宋王朝无力制止,就以每年供给巨额财物的条件求得妥协。这种屈辱的处境成为士大夫心头的重负,也成为诗文中经常出现的题材。从王禹偁的《唐河店妪传》、苏舜钦的《庆州败》到王安石的《阴山画虎图》、黄庭坚的《送范德孺知庆州》,以爱国为主题的佳作层出不穷。即使在婉约风格尚占统治地位的词坛上,也出现了苏轼的"会挽雕弓如满月,西北望,射天狼"(《江城子·密州出猎》)和贺铸的"不请长缨,系取天骄种。剑吼西风"(《六州歌头》)那样的雄豪之音。

从北宋末年开始,更强大的金、元相继崛起,铁马胡笳不但骚扰边境,而且长驱南下,直至倾覆了宋室江山,在中国建立了非汉族统治的新朝。在长达一个半世纪的抗金、抗元斗争中,爱国主题成为整个文坛的主导倾向。山河破碎的形势、和战之争的政局,是任何作家都无法回避的现实。即使是以婉约为主要词风的姜夔、吴文英,也在词中诉说了对中原沦亡的哀愁。而崇尚隐逸的"四灵"和行谒谋生的江湖诗人,也写过不少忧国的篇章。这些作品虽然情调不免低沉,但同样属于爱国之作。当然,最能体现时代精神

的是陆游、辛弃疾等英雄志士的激昂呼声。正是他们的作品，把爱国主题弘扬到前所未有的高度，从而为宋代文学注入了英雄主义和阳刚之气。以陆诗、辛词为代表的南宋文学，不仅反映了当时的社会现实和人民心声，而且维护了中华民族的自信和尊严。从那以后，每当中华民族处在生死存亡的关头，人们总是会从岳飞的《满江红》、文天祥的《正气歌》等作品中汲取精神力量。这是宋代文学最值得称扬的历史性贡献。

第三节　宋代作家的性格特征和审美情趣

儒释道三家思想的有机融合　社会责任感与个性自由的整合　新型的文人生活态度　审美情趣的转变

北宋建立以后，一反前代后周的灭佛政策，对佛教采取了保护、鼓励的措施。僧尼人数迅速增加，中断已久的译经重又开始，并先后五次大规模地刻印佛经。在晚唐五代曾受到打击的各种佛教宗派重新兴盛起来，尤其是禅宗与净土宗在宋代非常流行。禅宗又主动吸收儒、道两家的思想，并力求适应中国的传统伦理观念[13]。因此士大夫在接受禅学时，没有太多的心理障碍。由于宋代的儒、道、释三种思想都从注重外部事功向注重内心修养转变，因而更容易在思想的层面上有机地融合起来。到北宋中叶，三教合一已成为一种时代思潮。理学家虽然以纯儒自命，但他们的性命义理之学其实都以释、老为津梁。程颐就说其兄程颢的学术是"泛滥于诸家，出入于老、释者几十年，返求诸六经而后得之。"(《明道先生行状》)那些非理学家的文人更是对自己浸染释、老毫不讳言，比如王安石就曾与宋神宗当面讨论佛书[14]。

三教合一的思潮使宋代士大夫的文化性格迥异于前代文人。首先，士大夫对传统的处世方式进行了整合，承担社会责任与追求

个性自由不再是互相排斥的两极。前代文人的人生态度大致上可分成仕、隐二途,仕是为了兼济天下,隐是为了独善其身。这两者是不可兼容的。宋人则不然。宋代士人都有参政的热情,经科举考试而入仕是多数人的人生道路。入仕之后也大多能勤于政务,勇于言事。然而他们在积极参政的同时,仍能保持比较宁静的心态,即使功业彪炳者也不例外。因为宋人已把自我人格修养的完善看作是人生的最高目标,一切事功仅是人格修养的外部表现而已。所以宋代的士大夫虽然比唐人承担了更多更重的社会责任,也受到朝廷更严密的控制,但并不缺乏个性自由。他们可以向内心去寻求个体生命的意义,去追求经过道德自律的自由。其次,宋代文人采取了新型的生活态度。宋人有很强的传统观念和集体意识,结盟结党的做法得到普遍的认同。宋人认为个人的努力和贡献是整个传统或整个阶层中的一部分,应当受到理性和道德的制约。宋人的个体意识不像唐人那样张扬、发舒,他们的人生态度倾向于理智、平和、稳健和淡泊,事业顺利时并不"仰天大笑出门去"(李白《南陵别儿童入京》),命运坎坷时也很少悲叹"出门即有碍,谁谓天地宽"(孟郊《赠崔纯亮》)。王安石拜相之日即惦念着"霜筠雪竹钟山寺"(见魏泰《临汉隐居诗话》),相业正隆时又写诗追忆"江湖秋梦橹声中"(《壬子偶题》)。苏轼暮年贬往荒远的海南,也不戚戚于个人忧患,食芋饮水,吟诗作文,创造出了他文学业绩中最后的辉煌。正像范仲淹所说的,他们"不以物喜,不以己悲"(《岳阳楼记》)。与唐人相比,宋代文人的生命范式更加冷静、理性和脚踏实地,超越了青春的躁动,而臻于成熟之境。宋代的诗文,情感强度不如唐代,但思想的深度则有所超越;不追求高华绚丽,而以平淡美为艺术极境。这些特征都植根于宋代文人的文化性格和生活态度。

宋代文人的审美情趣也发生了很大的转变。禅宗原是充分中国化、世俗化的佛教宗派,尤其是慧能开创的南宗禅,经过南岳、青原一二传以后,越发将禅的意味渗透在人们的日常生活中,形成了

随缘任运的人生哲学。晚唐的临济宗认为："道流佛法无用功处，只是平常之事。"(《临济慧照禅师语录》)宋代的禅宗更以内心的顿悟和超越为宗旨，轻视甚至否定行善、诵经等外部功德。与此同时，宋代的儒学也发生了类似的转变。宋儒弘扬了韩愈把儒家思想与日用人伦相结合的传统，更加重视内心道德的修养。所以，宋代的士大夫多采取和光同尘、与俗俯仰的生活态度。在他们看来，生活中的雅俗之辨应该注重大节而不是小节，应该体现在内心而不是外表，因而信佛不必禁断酒肉，隐居也无需远离红尘。随之而来的是，宋人的审美态度也世俗化了。他们认为，审美活动中的雅俗之辨，关键在于主体是否具有高雅的品质和情趣，而不在于审美客体是高雅还是凡俗之物。苏轼说："凡物皆有可观，苟有可观，皆有可乐，非必怪奇玮丽者也。"(《超然台记》)黄庭坚说："若以法眼观，无俗不真。"(《题意可诗后》)便是这种新的审美情趣的体现。

审美情趣的转变，促成了宋代文学从严于雅俗之辨转向以俗为雅。这在宋诗中尤为明显。梅尧臣、苏轼、黄庭坚都曾提出"以俗为雅"的命题[15]。"以俗为雅"，才能具有更为广阔的审美视野，实现由"俗"向"雅"的升华，或者说完成"雅"对"俗"的超越。宋代诗人采取"以俗为雅"的态度，扩大了诗歌的题材范围，增强了诗歌的表现手段，也使诗歌更加贴近日常生活。只要把苏、黄的送别赠答诗与李、杜的同类作品相对照，或者把范成大、杨万里写农村生活和景物的诗与王、孟的田园诗相对照，就可清楚地看出宋诗对于唐诗的新变。而实现这种新变的关键正是宋人"以俗为雅"的审美观念。

第四节　城市的繁荣与词的兴盛

手工业和商业的发展与城市的繁荣　　士大夫的优裕生活与词的兴盛　　社会的广泛需求对词人创作热情的刺激

宋初百馀年间，国内比较安定，生产持续发展，经济高度繁荣[16]。冶金、造船、纺织、印刷、制瓷、制盐、医药等行业取得了前所未有的技术进步[17]；农业生产发展迅速，手工业和商业也非常繁盛，纸币的流通，商行组织的形成[18]，城市、城镇乃至草市的兴盛，以及海外贸易的增加，都是明显的标志。

宋代的城市经济繁荣。北宋的都城汴京（今河南开封）、南宋的都城临安（今浙江杭州）以及建康、成都等都是人口达十万以上的大城市。宋代还逐渐取消了都市中坊（居住区）和市（商业区）的界限，不禁夜市，为商业和娱乐业的迅速发展提供了更有利的环境。孟元老《东京梦华录》、周密《武林旧事》等书对汴京、临安城中商贾辐辏、百业兴盛以及朝歌暮舞、弦管填溢的繁华情景有生动的记录。此外，宋王朝优待士大夫，官员的俸禄及贴补收入比较优厚，宫廷和官僚阶层的生活奢华，一般市民也崇尚奢靡的风气。

繁华的都市生活，滋生了各类以娱乐为目的的文艺形式，说话、杂剧、影剧、傀儡戏、诸宫调等艺术迅速兴起和发展[19]，而词则成为宋代最引人注目的文学样式。

从晚唐五代以来，词的主要功用是在宴乐场合供给伶工歌女歌唱。五代词的两个创作中心，分别在西蜀和南唐的宫廷，就是由于这种文体最适合于追求享乐的小朝廷君臣的缘故[20]。入宋以后，新的社会环境更加有利于词的发展。

首先，宋王朝的财政措施是“恩逮于百官者唯恐其不足，财取于万民者不留其有馀”（赵翼《二十二史札记》卷二五）。大量的财富被集中起来供皇室和官僚阶层享用。宋太祖曾鼓励石守信“多积金，市田宅以遗子孙，歌儿舞女以终天年”（《宋史·石守信传》）。这种用物质享受笼络官员的做法在整个宋代都没有改变。官员们既有丰厚的俸禄，以满足奢华生活的需求，这种生活方式又可以避免朝廷的疑忌，于是纵情享乐之风盛行一时。宋代的官员大多是有高度文化修养的士大夫，他们的享乐方式通常是轻歌曼舞，浅斟低唱。比如寇准生活豪侈，女伶唱歌，一曲赐绫一束。又

如晏殊喜招宾客宴饮,以歌乐相佐,然后亲自赋诗"呈艺"[21]。地位高的士大夫大多蓄家伎,像南宋张镃,宴客时出以侑酒的歌者乐者竟多达百人。又如姜夔在范成大家作客,范因激赏其词而赠与歌女一名[22]。地位低的官员也有官伎提供歌舞娱乐。欧阳修、张先、苏轼等词人为官伎作词的事,词话中屡有记载,不尽是出于虚构[23]。歌台舞榭和歌儿舞女既然成为士大夫生活中的重要内容,滋生于这种土壤的词自然会异常兴盛。

其次,宋代文人的人生态度也有利于词的兴盛。宋代文人大多实现了社会责任感和个性自由的整合。他们用诗文来表现有关政治、社会的严肃内容,词则用来抒写纯属个人私生活的幽约情愫。这样,诗文和词就有了明确的分工:诗文主要用来述志,词则用来娱情。这种分工在北宋尤为明显。一代儒宗欧阳修的艳词写得缠绵绮丽,与他的诗文如出二手,以致有人认为是伪作。宋代的士大夫本有丰富的声色享受,又有趋于轻柔、细密的审美心态,自然能够领略男女之间的旖旎风情。词便是他们最合适的宣泄内心衷肠的渠道。诗词分工的观念对宋词的发展大有好处。由于词被看作是用于抒写个人情愫的文体,很少受到"文以载道"思想的约束,因而文人可以比较自由地抒写旖旎风情,词体也因此能够保持自身的特性,取得独立的地位。

此外,词是宋代尤其是北宋社会文化消费的热点。由于都市的繁荣,"新声巧笑于柳陌花衢,按管调弦于茶坊酒肆"(孟元老《东京梦华录·序》),民间的娱乐场所也需要大量的歌词,士大夫的词作便通过各种途径流传于民间。更有一些词人直接为歌女写词,如柳永常常出入于秦楼楚馆,"多游狎邪,善为歌辞。教坊乐工,每得新腔,必求永为辞,始行于世。于是声传一时。"(叶梦得《避暑录话》卷下)北宋中后期的秦观、周邦彦,也都为歌妓写了不少词作。社会对词作的广泛需求,刺激了词人的创作热情,也促进了词的繁荣和发展。

当然,随着词体的发展和创作环境的变化,宋词并不是一味满

足尊前筵下、舞榭歌台的需要。如苏轼的词作，自抒逸怀浩气；辛弃疾的篇章，倾吐英雄豪情，便不再与歌儿舞女有关。但就其整体而言，宋词的兴盛是与宋代都市的繁荣和文化娱乐业的发展密切相关的。

第五节　宋代文学的独特成就与历史地位

宋代古文对唐代古文的继承与发展：文体的多样化　古文的实用价值与审美价值的整合　风格的变化　古文的普及　宋诗对唐诗的因革：题材向日常生活倾斜　以平淡为美的美学追求　唐诗之外又一美学范式的创建宋词在词史上的巅峰地位　辽金诗文的成就

宋代文学取得了辉煌的成就，在中国文学史上占有重要的地位。

宋代散文沿着唐代散文的道路而发展，最终的成就却超过了唐文。后人有“唐宋八大家”之说，而八位古文作家中有六人出于宋代[24]。而且北宋的王禹偁、范仲淹、晁补之、李格非、李廌，南宋的胡铨、陆游、吕祖谦、陈亮等人，也都堪称散文名家。宋代散文作家的阵容比唐代更为壮大。

宋代作家吸取了唐代古文的经验和教训，使古文更加健康地发展。唐代的韩愈、柳宗元等人，在古文的章法、句法等技巧和叙事、议论等功能方面，都为宋代作家提供了有益的启示。然而唐代古文本是作为骈文的对立面而出现的，韩、柳对骈文颇为排斥，这使习惯于骈文的作家和读者都感到不满，所以古文并没有取代骈文的地位。而且韩愈的古文已有艰涩古奥的倾向，韩愈以后的古文作家因袭了这个缺点。到了晚唐、五代，骈文又重新占据了优

势。宋代作家清醒地看到了唐代古文的得失，于是欧阳修等人既采取古文作为主要的文体，又反对追求古奥而造成的险怪艰涩，从而为宋代古文的发展开辟了正确的道路。

宋代散文的文体出现了多样化的趋势。欧、苏等人并不绝对摒弃骈文，他们的古文注意吸收骈文在辞采、声调等方面的长处，以构筑古文的节奏韵律之美。同时，他们又借鉴古文手法，对骈文进行改造，创造出参用散体单行的四六和文赋。这样，古文和骈文经过取长补短而各自获得了新的活力。此外，宋代散文中还出现了独具一格的笔记文。这种文体长短不拘，轻松活泼，是古文文体解放的重要标志。

散文在传统上具有议论、叙事、抒情三种主要功能。在宋代散文中，这些功能更加完善，而且融为一体，使散文的实用价值和审美价值更好地结合起来。宋代的政论文和学术论文特别发达，从王安石、曾巩到胡铨、吕祖谦，散文的议论功能臻于完善。以欧、苏为代表的作家则更加注意三种功能的融合，加强了散文的抒情性质和文学意味。比如欧阳修的史论在议论中渗入强烈的感情色彩，苏轼的亭台记把叙事与议论结合得天衣无缝。《秋声赋》、《赤壁赋》等散文名篇更堪称典范。在这些作品中，散文的各种功能已水乳交融，且具有诗的意境，成为名副其实的美文。

宋代散文的风格丰富多采，几位大家各具鲜明的艺术个性。就整体倾向而言，宋文的风格是趋于平易畅达、简洁明快，从而在韩文之雄肆、柳文之峻切之外开辟出新的艺术境界。就美学价值而言，宋文与唐文并无高下之分。宋文的风格变化，主要是朝着更加自然、更加贴近生活的方向发展。这种文从字顺、如行云流水的散文，显然更切于实用，也更易为作者和读者所接受。从宋代开始，古文成为用途最广的散文文体，以古文为主、骈文为辅的文体格局得以确立，历元、明、清诸代而没有变化。明末艾南英说："文至宋而体备，至宋而法严。"(《再答夏彝仲论文书》)这是后人对宋代散文历史地位的公正评价。

对于唐、宋两代的散文，后人没有太多的轩轾之见。可是唐诗和宋诗之优劣，却引起了后代旷日持久的争论。宗唐还是宗宋，甚至成为后代诗坛宗派门户的标志。这就给人一种错觉，仿佛宋诗与唐诗毫无共同之处。事实上，从中唐开始，唐诗就有向日后的宋诗演变的趋势。而宋诗的许多特征，都可在杜甫、韩愈的诗中找到滥觞。从整个诗歌史来看，宋诗正是唐诗发展的必然结果。唐诗与宋诗，本是一脉相承的。例如，诗歌在题材和语言上趋于通俗化，描写平凡、琐细的日常生活，并采用俗字俚语，这种趋势是从杜甫开始的，中唐韩愈、白居易、孟郊、贾岛及晚唐皮日休、罗隐等人又有所发展，而宋代诗人则沿其流而扬其波。又如在诗歌中发议论，也是从杜甫、韩愈开始，在晚唐杜牧、李商隐的诗中已屡见不鲜，入宋以后则发展成为诗坛的普遍风气。宋代诗人正是充分吸取了唐诗的营养，才创造出一代诗风。杜甫、韩愈对宋诗的启迪作用尤其重要。宋人曾说："工于诗者，必取杜甫。"（黄裳《陈商老诗集序》）清人则认为："韩愈为唐诗之一大变，其力大，其思雄，崛起特为鼻祖。宋之苏、梅、欧、苏、王、黄，皆愈为之发其端，可谓极盛。"（叶燮《原诗》卷一）这些论述都是符合实际的。宋人的可贵之处，在于他们对唐诗并未亦步亦趋，而是有因有革，所以能创造出与唐诗双峰并峙的宋诗。

仰望唐诗，犹如一座巨大的山峰，宋代诗人可以从中发现无穷的宝藏，作为学习的典范。但这座山峰同时也给宋人造成了沉重的心理压力，他们必须另辟蹊径，才能走出唐诗的阴影。宋人对唐诗的最初态度，是学习和模仿。从宋初到北宋中叶，人们先后选择白居易、贾岛、李商隐、韩愈、李白、杜甫作为典范，反映出对唐诗的崇拜心理。待到宋人树立起开创一代新诗风的信心之后，他们就试图摆脱唐诗的藩篱。然而极盛之后，难以为继。宋诗的创新具有很大的难度。以题材为例，唐诗表现社会生活几乎达到了巨细无遗的程度，这样宋人就很难发现未经开发的新领域。他们所能做的，是在唐人开采过的矿井里继续向深处挖掘。宋诗在题材方

面较成功的开拓，便是向日常生活倾斜。琐事细物，都成了宋人笔下的诗料。比如苏轼曾咏水车、秧马等农具，黄庭坚多咏茶之诗。有些生活内容唐人也已写过，但宋诗的选材角度趋向世俗化，比如宋人的送别诗多写私人的交情和自身的感受，宋人的山水诗则多咏游人熙攘的金山、西湖。所以宋诗所展示的抒情主人公形象，更多的是普通人，而不再是盖世英雄或绝俗高士。这种特征使宋诗具有平易近人的优点，但缺乏唐诗那种源于浪漫精神的奇情壮采。

宋诗的任何创新都是以唐诗为参照对象的。宋人惨淡经营的目的，便是在唐诗美学境界之外另辟新境。宋代许多诗人的风格特征，相对于唐诗而言，都是生新的。比如梅尧臣的平淡，王安石的精致，苏轼的畅达，黄庭坚的瘦硬，陈师道的朴拙，杨万里的活泼，都可视为对唐诗风格的陌生化的结果。然而宋代诗坛有一个整体性的风格追求，那就是以平淡为美。苏轼和黄庭坚一向被看作宋诗特征的典型代表，苏轼论诗最重陶渊明，黄庭坚则更推崇杜甫晚期诗的平淡境界，苏、黄的诗学理想是殊途同归的。苏轼崇陶，着眼于陶诗"质而实绮，癯而实腴"（见苏辙《子瞻和陶渊明诗集引》）；黄庭坚尊杜，着眼于晚期杜诗的"平淡而山高水深"（《与王观复书》之二）。可见他们追求的"平淡"，实指一种超越了雕润绚烂的老成风格，一种炉火纯青的美学境界。唐诗的美学风范，是以丰华情韵为特征，而宋诗以平淡为美学追求，显然是对唐诗的深刻变革。这也是宋代诗人求新求变的终极目标。

唐诗和宋诗，是诗歌史上双峰并峙的两大典范。宋以后的诗歌，虽然也有所发展，但大体上没能超出唐宋诗的风格范围。元、明、清的诗坛上有时宗唐，有时宗宋，或同时有人宗唐，有人宗宋。甚至在一个人的诗集中，也有或学唐体或效宋调的现象。唐宋诗的差异是多方面的。南宋严羽推崇唐诗，批评宋代的诗人"以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗"（《沧浪诗话·诗辩》），实即总结了宋诗异于唐诗的一些特征。但这种归纳，主要着眼于艺术手法和功能，尚停留于浅表的层面。到了近代，学者对唐宋诗的差异有

了更深刻的阐述。如说:“唐诗以韵胜,故浑雅,而贵蕴藉空灵;宋诗以意胜,故精能,而贵深折透辟。唐诗之美在情辞,故丰腴;宋诗之美在气骨,故瘦劲。”或谓:“唐诗多以丰神情韵擅长,宋诗多以筋骨思理见胜。”[25]这种着眼于美学风格的论述,揭示了唐宋诗内在本质的差异。相对而言,宋诗中的情感内蕴经过理性的节制,比较温和、内敛,不如唐诗那样热烈、外扬;宋诗的艺术外貌平淡瘦劲,不如唐诗那样色泽丰美;宋诗的长处,不在于情韵而在于思理。它是宋人对生活的深沉思考的文学表现。唐宋诗在美学风格上,既各树一帜,又互相补充。它们是古典诗歌美学的两大范式,对后代诗歌具有深远的影响[26]。

作为有宋一代文学之胜的是宋词。在词史上,宋词占有无与伦比的巅峰地位。词在晚唐五代尚被视为小道,到宋代才逐渐与五七言诗相提并论。宋词流派众多,名家辈出,自成一家的词人就有几十位,如柳永、张先、苏轼、晏几道、秦观、贺铸、周邦彦、李清照、朱敦儒、张元干、张孝祥、辛弃疾、刘过、姜夔、吴文英、王沂孙、蒋捷、张炎等人,都取得了独特的艺术成就。宋词的总体成就十分突出:首先,完成了词体的建设,艺术手段日益成熟。无论是小令还是长调,最常用的词调都定型于宋代。在词的过片、句读、字声等方面,宋词都建立了严格的规范。词与音乐有特别密切的关系,词的声律和章法、句法也格外细密。宋词独特的艺术魅力是五七言诗难以达到的,它为丰富古典诗歌的艺术作出了独特的贡献。其次,宋词在题材内容和风格倾向上,开拓了广阔的领域。晚唐五代词,大多是风格柔婉的艳词,宋代词人继承并改造了这个传统,创作出大量的抒情意味更浓的美丽动人的爱情词,弥补了古代诗歌爱情题材的不足。此外,经过苏、辛等人的努力,宋词的题材范围,几乎达到了与五七言诗同样广阔的程度,咏物词、咏史词、田园词、爱情词、赠答词、送别词、谐谑词,应有尽有。艺术风格上,也是争奇斗艳,婉约与豪放并存,清新与秾丽相竞。无论是题材还是风格,后代词人很少能超出宋词的范围。

在中国诗歌史上,唯一堪与唐诗媲美的是宋词。词在宋以后并未完全衰退,到了清代,还呈中兴之势,但清词的各种流派都与宋词有一脉相承的关系。清词的复兴,正体现了宋词强大的艺术生命力。

在两宋时期的北方中国,文学也取得了较高的成就。尤其是金朝统治中原地区的一百多年间,文学创作相当繁荣。辽、金的少数民族统治者受到汉文化很深的影响,金人甚至以华夏文化的正宗后继者自居。辽、金与宋王朝之间的军事对峙,并未阻断南北文化的交流。南北之间使臣的往来,还常常促进文学创作活动的开展。元好问等词人深受苏、辛词风的影响,就是明证。而北方游牧民族的粗犷性格,为辽、金文学注入了较多阳刚之气;戎马倥偬的时代背景,也使辽、金作家更多地注重沧桑兴亡之感的抒发。金代产生了杰出的诗人元好问,这位鲜卑族的后裔,以卓越的成就跻身于中国古代著名诗人的行列[27]。这是中国各族人民共同创造灿烂的古代文学的典型例证。

注 释

〔1〕后周显德七年(959),周世宗柴荣病卒,恭帝继位。次年元旦,风闻契丹军南侵。赵匡胤率诸军北上抵御,行至陈桥驿(今河南封丘陈桥镇),军士拥立赵匡胤为帝。乃回师开封,逼恭帝禅位,改国号曰“宋”。史称“陈桥兵变”,参看《续资治通鉴》卷一。

〔2〕宋太祖建隆二年(961),太祖召禁军将领石守信、王审琦等宴饮,席间劝之放弃兵权,以安享富贵。史称“杯酒释兵权”,参看《续资治通鉴》卷二。

〔3〕参看[日]衣川强著《宋代文官俸给制度》,郑梁生译,台湾商务印书馆1977年排印本;金铮《文官政治与宋代文化高峰》,载《国际宋代文化研讨会论文集》,四川大学出版社1991年排印本,第19~36页。

〔4〕清人黄宗羲、全祖望所撰《宋元学案》主要是为理学家立传的学术史,但欧、王等人也都列于其中。欧阳修被列为“庐陵学案”的宗主,且详录其

《易童子问》、《本论》等论学著作(卷四)。王安石、苏轼既被列为"庐陵学案"的传人,又分别单列于"荆公新学略"(卷九八)、"苏氏蜀学略"(卷九九),前者录王氏《王霸论》、《原性》等文,后者录苏氏《易解》。

〔5〕韩愈的门人李汉在《昌黎先生集序》中说:"文者,贯道之器也。"(《昌黎先生集》卷首)这实际上反映了韩愈的文学思想。

〔6〕朱熹说:"这文皆是从道中流出,岂有文反能贯道之理? ……若以文贯道,却是把本为末,以末为本,可乎?""道者,文之根本;文者,道之枝叶。惟其根本乎道,所以发之于文,皆道也。"(《朱子语类》卷一三九)

〔7〕参看莫砺锋《朱熹的文道观》,《文艺理论研究》1988 年第 5 期。

〔8〕《二程语录》卷一一载:"问:'作文害道否?'曰:'害也。凡为文不专意则不工,若专意则志局于此,又安能与天地同其大也。《书》云:玩物丧志。为文亦玩物也。'"

〔9〕"四大书院"指白鹿洞书院(在江州庐山)、岳麓书院(在潭州岳麓山)、应天府书院(在河南商丘)、石鼓书院(在衡阳石鼓山)。详见张正藩《中国书院制度考略》六《宋初的四大书院》,江苏教育出版社 1985 年排印本,第 42 ~ 47 页。

〔10〕明人杨士奇《历代名臣奏议》三百五十卷(《四库全书》本),分为六十四门,对汉代以后的历代奏议收罗相当完备。此书收录的宋代奏议远远超过唐代,以其中占卷数最多的五门为例,"治道"门收唐五代奏议共三卷,而宋代奏议达三十五卷;"经国"门收唐代奏议不足一卷,而宋代达二十一卷有零;"用人"门收唐五代奏议一卷,宋代达二十卷有零;"御边"门收唐代奏议不足一卷,宋代达十七卷有零;"四裔"门收唐代奏议一卷,宋代达八卷有零。

〔11〕例如王安石的《上仁宗皇帝言事书》、苏轼《上神宗皇帝书》、辛弃疾的《美芹十论》、《九议》和陈亮的《上孝宗皇帝第一书》等,都是著名的长篇奏议。

〔12〕参看刘庆、毛元佑《中国宋辽金夏军事史》,人民出版社 1993 年排印本。

〔13〕例如活跃于宋仁宗时代的云门宗禅僧契嵩(1007 ~ 1072)鼓吹佛家应与儒家一样讲求孝道(《孝论》,《镡津文集》卷三),并把佛教的五戒十善与儒家的仁义忠孝统一起来,认为两者是"异号而一体"(《原教》,《镡津文集》卷一),便是佛教向中国传统伦理道德靠拢的典型表现。

〔14〕参见李焘《续资治通鉴长编》卷二三三。

〔15〕胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二六引《后山诗话》:"闽士有好诗者,不用陈语常谈,写投梅圣俞。答书曰:'子诗诚工,但未能以故为新,以俗为雅尔。'"又苏轼《题柳子厚诗》云:"诗须要有为而作,用事当以故为新,以俗为雅。"黄庭坚《再次韵(杨明叔)·引》云:"盖以俗为雅,以故为新……此诗人之奇也。"按:上述三处引文都将"以俗为雅"与"以故为新"相提并论,可见"以俗为雅"应理解为"化俗为雅"之意。

〔16〕参看漆侠《宋代社会生产力的发展及其在中国古代经济发展过程中的地位》,《中国经济史研究》1986 年第 1 期;葛金芳《宋辽夏金经济研析》,武汉出版社 1991 年排印本。

〔17〕英国的李约瑟说:"每当人们在中国的文献中查考任何一种具体的科技史料时,往往会发现它的主焦点就在宋代。不管在应用科学方面或在纯粹科学方面都是如此。"见《中国科学技术史》中译本,科学出版社 1975 年排印本,第 1 卷,第 287 页。

〔18〕宋代的纸币称为"交子",发行地域几乎遍及全国,这是中国历史上最早出现的纸币,详见《宋史》卷一八一《食货志》下三。宋代的商行组织范围遍及全国的城镇,详见《宋史》卷一八三《食货志》下五。

〔19〕关于宋代说话、杂剧等艺术的详细情况,将在本书第六编予以论述。

〔20〕参看刘尊明《唐五代词的文化观照》第六章《唐五代词与宫廷文化》、第七章《唐五代词与城市文化》,台北文津出版社 1994 年排印本,第 289 ~443 页。

〔21〕参看胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷四〇与叶梦得《避暑录话》卷上。

〔22〕分别见周密《齐东野语》卷二〇与陆友仁《研北杂志》卷下。

〔23〕参看钱世昭《钱氏私志》、陈师道《后山诗话》、杨湜《古今词话》等。

〔24〕明初朱右编选唐代韩愈、柳宗元、宋代欧阳修、王安石、曾巩、苏洵、苏轼、苏辙等八家之文为《八先生文集》,明中叶唐顺之编《文编》,于唐宋时代独取此八家之文。茅坤继而编成《唐宋八大家文钞》,"唐宋八大家"就成为文学史上的专有名词。

〔25〕分别见缪钺《诗词散论》,上海古籍出版社 1982 年排印本,第 36 页;钱锺书《谈艺录》一《诗分唐宋》,中华书局 1984 年排印本,第 2 页。

〔26〕自从宋诗在苏轼、黄庭坚手中形成自己的特色以后,对它的批评也就开始了。南北宋之际的张戒说:"自汉魏以来,诗妙于子建,成于李、杜,而坏于苏、黄。"(《岁寒堂诗话》卷上)南宋后期的严羽更明确地说:"至东

坡、山谷始自出己意以为诗,唐人之风变矣。"(《沧浪诗话·诗辩》)对宋诗的这些指责,都是以唐诗为参照对象的。这说明唐诗的高度成就和美学风范已深入人心,异于唐诗的新诗风较难得到人们的认可。只有宋末元初的方回编选《瀛奎律髓》,入选宋诗多于唐诗,评语中也多有推崇宋诗之言,但他的看法并无人响应。到了明代,在"诗必盛唐"的诗学思想主导下,人们对宋诗更不屑一顾,甚至出现了"宋无诗"(李梦阳《潜虬山人记》)、"宋人诗不必观"(何景明语,见杨慎《升庵诗话》卷一二)等极端的论点。李攀龙选录历代诗歌为《古今诗删》,对宋诗竟只字不录。虽然晚明的公安派曾一度赞扬宋诗,但未能挽回轻视宋诗的风尚。入清以后,人们开始重新评价宋诗。吴之振、吴自牧、吕留良等编刊了《宋诗钞》,从此宋诗才得到较广泛的流传,并受到越来越多的重视,一度出现了"举世皆宋"的盛况(陈讦《宋十五家诗选序》),并形成了宋诗派。但在整个清代,尊宋与贬宋之争一直没有停息,而且一直沿续到现代。特别是毛泽东在《给陈毅同志的一封信》中提出"宋人不懂形象思维"和宋诗"味同嚼蜡"的观点之后,20 世纪 70 年代末学术界围绕着这两点展开了热烈的讨论,并进而讨论严羽等人对宋诗的批评。目前对宋诗的研究方兴未艾,北京大学古文献研究所主编的《全宋诗》正陆续出版,人们对宋诗的认识将会更加深入。关于历代宋诗之争的情况,可参看齐治平《唐宋诗之争概述》(岳麓书社 1984 年排印本)、刘乃昌《关于宋诗评价问题的讨论综述》(《文史知识》1983 年第 9 期);关于宋诗的特色和发展情况,可参看王水照《宋代诗歌的艺术特点和教训》(《文艺论丛》第五辑)、胡念贻《关于宋诗的成就和特色》(《学习与思考》1984 年第 2 期)、许总《宋诗史》(重庆出版社 1992 年排印本)等。

〔27〕清人曾国藩编选的《十八家诗钞》,对宋代诗人仅选了苏轼、黄庭坚、陆游三家,而元好问也入选其中。又赵翼《瓯北诗话》、况周颐《蕙风词话》均以较多篇幅评述元好问的诗、词,可见后人对元好问重视的程度。清人潘德舆甚至说元好问诗"直欲跨苏、黄,攀李杜矣"(《养一斋诗话》卷七)。说元好问"跨苏、黄",有些夸张,如说他与苏轼、黄庭坚的成就接近则近于事实。参看周惠泉《元好问研究发微》,《社会科学战线》1990 年第 2 期。

第一章 宋初文学

公元960年,北宋帝国建立,结束了长达百年的分裂割据、战乱频仍的局面。北宋的统治者从建国之初就采取了崇文抑武的国策,在努力发展经济的同时,也对文化建设给予相当的重视。然而文化建设需要一个涵育、积累的过程,不可能一蹴而就。苏轼说:"宋兴七十馀年,民不知兵,富而教之,至天圣、景祐极矣。而斯文终有愧于古。"(《六一居士集叙》)所谓"七十馀年",即宋太祖、太宗、真宗三朝以及仁宗朝的初期[1],也就是本章所说的"宋初"。在这段时间里,宋代文学尚未取得足以与前代相媲美的成就,但它在沿续五代文风的同时也已呈现出一些新的气象,有些方面昭示出宋代文学的发展方向。

第一节 宋初的散文和复古思潮

王禹偁等人的散文　　柳开、穆修等人的复古思想

宋初文人多数是从五代十国入宋的,其中如李昉、陶谷原是后周的词臣,徐铉、刁衎原是南唐的词臣。他们入宋以后的散文仍多为骈体,风格浮艳,与五代时如出一辙。稍后虽有柳开、梁周翰等人提倡古文、反对骈俪,但未能取得相应的创作实绩。宋初在散文创作上成就较高的作家是王禹偁。

王禹偁(954~1001)[2],出身贫寒,入仕后多次遭贬谪。这使他的人生态度和文学思想都迥异于那些馆阁词臣。首先,王禹偁信从儒家的政治理想,关心国家和人民的命运。他把自己的文集题作《小畜集》,就是表示有"兼济天下"之志[3]。其次,王禹偁不

满于晚唐五代的浮靡文风,曾说:“咸通以来,诗文不竞。革弊复古,宜其有闻。”(《送孙何序》)他的散文,言之有物,清丽疏朗,在宋初文坛上独树一帜。例如《黄州新建小竹楼记》中写景的一节:

> 远吞山光,平挹江濑。幽阒辽夐,不可具状。夏宜急雨,有瀑布声。冬宜密雪,有碎玉声。宜鼓琴,琴调虚畅。宜咏诗,诗韵清绝。宜围棋,子声丁丁然。宜投壶,矢声铮铮然。皆竹楼之所助也。公退之暇,披鹤氅,戴华阳巾,手执《周易》一卷,焚香默坐,消遣世虑。江山之外,第见风帆、沙鸟、烟云、竹树而已。

骈散结合,既有古文的疏朗流畅,也不废骈体文字对称、音调铿锵的优点。此节中对闲情逸趣的赞美和末段对贬谪生涯的感慨前后照应,更增强了全文的抒情意味,堪称欧、苏散文的先导。此外。王禹偁的议论文如《待漏院记》,叙事文如《唐河店妪传》等,都是优秀的古文篇章,继承了韩、柳的传统而文字较为平易,显示出一种新文风的端倪。

宋初在文学理论上鲜明地提出复古主张的,首推柳开(948 ~ 1001)[4]。柳开在《应责》中说:“吾之道,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之道。吾之文,孔子、孟轲、扬雄、韩愈之文也。”这种把道统和文统合为一谈的观点,对后来的古文家和理学家都有深刻的影响,在当时是有积极意义的。柳开还把文看作是明道的工具,并因此而反对文体华艳。他说:“文章为道之筌也,筌可妄作乎?筌之不良,获斯失矣。女恶容之厚于德,不恶德之厚于容也。文恶辞之华于理,不恶理之华于辞也。”(《上王学士第三书》)这种理论在宋初本应起到矫正五代浮华文风的作用,可是柳开过于强调道的重要性而忽视文采,而他所说的“道”又仅仅是指“圣贤之道”,因而容易使文学沦为道统的附庸。加上柳开为人粗豪狂诞,文章又写得艰涩难读,所以尽管他大声疾呼,却应者寥寥,没有对文坛产生实际的

影响。

在柳开之后，穆修(979～1032)等人继续倡导韩、柳的古文。当时西昆派的骈体已风行一时，穆修以刊刻韩、柳文集来与之对抗，并亲自在东京大相国寺出售。姚铉(968～1020)则编选《唐文粹》，其文章部分摒弃骈体，专录古文。虽然响应他们的人仍然不多，但穆修成功地培养了一些写作古文的弟子，其中如祖无择、尹洙、苏舜钦等人后来都成了古文运动的中坚人物。

第二节　宋初白体诗人和王禹偁

宋初的馆阁唱和之风和白体诗风的流行　　王禹偁诗中的新气息

宋末的方回说："宋铲五代旧习，诗有白体、昆体、晚唐体。"(《送罗寿可诗序》)说宋初诗坛已经铲除"五代旧习"，稍嫌夸张，但把宋初诗风归为三体，则颇为准确[5]。

"白体"诗人，是宋初效法白居易作诗的一批诗人，代表作家有李昉、徐铉等人。宋初朝廷优待文臣，且提倡诗赋酬唱，所以当时的馆阁之臣唱酬成风，且编成了许多唱酬诗集，例如李昉与李至的《二李唱和集》、李昉等人的《禁林宴会集》、徐铉等人的《翰林酬唱集》等。他们的诗歌主要是模仿白居易与元稹、刘禹锡等人互相唱和的近体诗，内容多写流连光景的闲适生活，风格浅切清雅。显然，这种诗风仅仅是模仿了白居易诗风的一个方面，而且与五代诗风一脉相承。

王禹偁也被宋人看作白体诗人，但事实上他的诗风与李昉、徐铉等人却同中有异。王禹偁自幼喜爱白诗，早年也写过许多闲适的唱和诗，然而他学习白诗并未囿于闲适诗，他更重视白居易的讽谕诗。尤其是在谪居商州时期，他相当自觉地学习白居易新乐府诗的创作精神，写了许多反映社会现实、充满忧国忧民情怀的诗

篇，如《畬田词》、《秋霖二首》、《乌啄疮驴歌》等，其中《感流亡》一诗写"老翁与病妪，头鬓皆皤然。呱呱三儿泣，惸惸一夫鳏"的不幸，对他们"襁负且乞丐，冻馁复险艰。惟愁大雨雪，僵死山谷间"的悲惨遭遇表示深切的同情。更可贵的是，他在诗中还联想到自己："我闻斯人语，倚户独长叹：尔为流亡客，我为冗散官。"这样，对他人的同情与自己的身世之感结合在一起，思想境界远胜于当时诗坛上常见的无病呻吟之作。

与白居易早年多写讽喻诗、晚年退而写闲适诗的创作历程相反，王禹偁的闲适唱和诗大多作于早年，他晚年自编《小畜集》时对这类诗收录很少，表现出深刻的自省意识。正是这种意识使他从宋初白体诗人的群体中脱颖而出，也使他从学习白居易进而以杜甫为典范。相传他曾因作诗偶合杜甫诗句而写下了"本与乐天为后进，敢期子美是前身"之句（见《蔡宽夫诗话》），他还称赞"子美集开诗世界"（《日长简仲咸》）。对杜诗艺术境界的借鉴导致了对浅俗平易的白体诗风的超越，例如《村行》：

> 马穿山径菊初黄，信马悠悠野兴长。万壑有声含晚籁，数峰无语立斜阳。棠梨叶落胭脂色，荞麦花开白雪香。何事吟馀忽惆怅，村桥原树似吾乡。

语言晓畅自然，而情感含蓄深沉，体现出杜诗风格因素向白体诗风的渗透。

从总体上看，王禹偁的诗平易流畅，简雅古淡，在宋初白体诗中独树一帜，已初步表现出对于平淡美的追求。他的长篇诗歌叙事简直，议论畅达，已开宋诗散文化、议论化的风气。清人吴之振说"元之独开有宋风气"[6]，这个评价是合乎事实的。

第三节 宋初的晚唐体诗人

专学贾岛、姚合的九僧诗　　林逋等隐逸诗人
身份独异的寇准

"晚唐体"诗人是指宋初模仿唐代贾岛、姚合诗风的一群诗人,由于宋人常常把贾、姚看成是晚唐诗人,所以名之为"晚唐体"。

"晚唐体"诗人中最恪守贾、姚门径的是"九僧",即希昼、保暹、文兆、行肇、简长、惟凤、惠崇、宇昭、怀古等九位僧人,其中惠崇的成就比较突出。九僧作诗,继承了贾岛、姚合反复推敲的苦吟精神,内容大多为描绘清邃幽静的山林景色和枯寂淡泊的隐逸生活,形式上特别重视五律,尤喜在五律的中间二联表现其镂句钵字的苦心孤诣。因此九僧诗中时有文字颇为精警的断句,例如"虫迹穿幽穴,苔痕接断楼"(保暹《秋径》)、"磬断危杉月,灯残古塔霜"(惟凤《与行肇师宿庐山栖贤寺》)、"照水千寻迥,栖烟一点明"(惠崇《池上鹭分赋得明字》)等,但全篇的意境往往不够完整。九僧诗的内容单调贫乏,相传进士许洞会"九僧"赋诗,"出一纸,约曰:'不得犯此一字。'其字乃'山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟'之类,于是诸僧皆搁笔。"(欧阳修《六一诗话》)可见他们作诗畛域之狭小。

"晚唐体"的另一个诗人群体是潘阆、魏野、林逋等隐逸之士,其中林逋最为有名。这一群诗人的作风稍异于九僧,他们一方面模仿贾岛的字斟句酌,另一方面也颇有白体诗平易流畅的倾向,而诗歌所表现的生活内容也比"九僧"诗稍为充实一些。

林逋(967~1028)诗的主要内容是吟咏湖山胜景和抒写隐居不仕、孤芳自赏的心情[7]。如《秋日西湖闲泛》:

水气并山影,苍茫已作秋。林深喜见寺,岸静惜移舟。疏苇先寒折,残红带夕收。吾庐在何处?归兴起渔讴。

写景精细,字句精练,略同于九僧诗。而完整的意境、活泼的情趣,则是九僧诗所缺乏的。林逋的咏梅诗十分著名,"疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏"(《山园小梅》二首之一)两句向称咏梅绝唱,为欧阳修所激赏。而同题之二中"雪后园林才半树,水边篱落忽横枝"一联则因遗貌取神而受到黄庭坚的盛赞[8]。可见林逋诗的风格比较丰富,已经对贾、姚诗风的藩篱有所突破了。

晚唐体诗人中身份迥异的是寇准(961～1023)[9]。由于他曾官至宰相,又与上述两个诗人群体都有交往,所以成了晚唐体的盟主。寇准一生功业彪炳,又遭谗贬逐,以风节著称于时。但他写诗却绝少涉及上述生活内容,反与九僧、林逋等人如出一辙,喜写山林之思,含思凄惋。例如《春日登楼怀归》:

高楼聊引望,杳杳一川平。野水无人渡,孤舟尽日横。荒村生断霭,古寺语流莺。旧业遥清渭,沉思忽自惊。

宦情羁思,感慨深切,但整体上的格调仍近于林逋诗。

第四节　西昆体的盛衰

《西昆酬唱集》的成书　　西昆体的艺术特征
西昆体的盛行　　西昆体衰微的原因

宋初诗坛上声势最盛的一派是西昆体。因白体和晚唐体是两个松散的诗人群体,其诗风并未主宰整个诗坛。

西昆体,是以《西昆酬唱集》而得名的。宋初馆阁文臣的唱和风气到真宗朝而臻于极盛,《西昆酬唱集》就是这种风气下的产

物。真宗景德二年(1005),翰林学士杨亿等奉命编纂名为《历代君臣事迹》的大类书,至大中祥符六年(1013)成书,诏题作《册府元龟》。当时参加编书的共18人,其中如钱惟演、刘筠等都是著名的诗人。这么多的馆阁文士集中在一起编书,自然不免要作诗唱酬。大中祥符元年(1008),杨亿将他们的唱酬之作编成一集。由于这三年的唱酬活动主要是在皇家图书馆——秘阁中进行的,所以杨亿据《山海经》和《穆天子传》中关于昆仑之西有群玉之山,是为帝王藏书之府的传说,将这本诗集题作《西昆酬唱集》,言下不无标榜之意。《西昆酬唱集》共收录了17位诗人的247首诗,这些诗人是:杨亿、刘筠、钱惟演、刁衎、陈越、李维、李宗谔、刘隲、丁谓、任随、张咏、钱惟济、舒雅、晁迥、崔遵度、薛映、刘秉。李宗谔以下11人没有参加《册府元龟》的编纂,但也参加了唱酬活动,所以《西昆酬唱集》作者是一个关系相当密切的诗人群体。

《西昆酬唱集》行世后,西昆体风行一时,成为当时诗坛上独领风骚的诗歌流派。欧阳修说:"盖自杨、刘唱和,《西昆集》行,后进学者争效之,风雅一变,谓之昆体。由是唐贤诸诗集几废而不行。"(《六一诗话》)便是对当时盛况的追忆。

西昆体诗人的人数虽然不少,但成就较高的只有杨亿(974~1020)、刘筠(970~1030)、钱惟演(977~1034)三人[10]。《西昆酬唱集》中,杨、刘、钱三人的诗分别为75首、73首和54首,共占全书篇数的五分之四。又全书共有70题次,其中由杨、刘、钱三人首唱的分别为41次、13次和9次,共占全书题次总数的十分之九。由此可见,杨亿等三人不但是西昆体中作品最多的诗人,也是在当时的唱酬活动中领导风气的盟主。

西昆诗人的作品并非仅仅有《西昆酬唱集》一书。例如杨亿,生平作诗甚多,留传至今的尚有《武夷新集》20卷。他为人忠鲠,其仕宦生涯也并不都在馆阁之中。他曾几次出任地方官,对社会现实有所了解,所以他的诗中不乏内容充实之作,例如《狱多重囚》、《民牛多疫死》等描写民瘼;《书怀寄刘五》之直抒胸臆,都迥

异于《西昆酬唱集》的主题。然而他们在当时影响最大的却是那些唱酬作品，而且正是《西昆酬唱集》使他们骤得"西昆体"的盛名，所以我们评述西昆体时仍以《西昆酬唱集》为基本材料。

杨亿在《西昆酬唱集序》中说他们写诗的目的是"历览遗编，研味前作，挹其芳润，发于希慕。更迭唱和，互相切劘。"在这种观点指导下写出的诗，其题材范围必然是比较狭隘的。全集70个诗题中，主要有三类题材：一是怀古咏史。当时他们正在编纂《历代君臣事迹》，汗牛充栋的史籍、著名历史人物的故事便成为诗材的渊薮，如《始皇》、《汉武》、《明皇》等皆属此类。二是咏物。咏物诗本是闭门觅句的诗人最喜爱的题材，即使缺乏诗情也能从周围事物中找到无穷的诗题，所以西昆集中此类题目甚多，如《鹤》、《梨》、《柳絮》、《萤》、《泪》等。三是描写流连光景的生活内容，由于馆阁生活比较单调，所以此类诗题不外是《直夜》、《夜燕》、《别墅》等。此外西昆集中偶有闺情题材如《无题》、《阙题》等，但为数很少。后人或责备西昆体"淫靡"，那是不符合事实的。

西昆体诗在内容上并非毫无可取之处，例如刘筠的《汉武》：

> 汉武天台切绛河，半涵非雾郁嵯峨。桑田欲看他年变，瓠子先成此日歌。夏鼎几迁空象物，秦桥未就已沉波。相如作赋徒能讽，却助飘飘逸气多。

咏汉武而不写其尊儒术、破匈奴等功业，反而集中咏其晚年好神仙、求长生的事迹，语带讥刺。这对宋真宗在咸平、景德年间崇信符瑞、求仙祀神的迷信活动显然有旁敲侧击的讽谕意味，故而体现了批判时政的现实意义。但是从总体上看，西昆体诗的思想内容是比较贫乏的，它们与时代、社会没有密切的关系，也很少抒写诗人的真情实感，缺乏生活气息。

西昆体最引人注目的是其艺术特征。杨亿等人最推崇唐代诗人李商隐，兼重唐彦谦。西昆集中的诗大多师法李商隐诗的雕润

密丽、音调铿锵。不但《无题》、《阙题》一类诗直接模拟李商隐诗，而且《汉武》、《明皇》等作也是脱胎于李的咏史诗[11]。西昆集中诗体多为近体，七律即占十分之六，也体现出步趋李商隐、唐彦谦诗体的倾向。

西昆诗人学习李商隐诗的艺术有得有失，其得益之处为对仗工稳，用事深密，文字华美，呈现出整饬、典丽的艺术特征，例如杨亿的《南朝》：

> 五鼓端门漏滴稀，夜签声断翠华飞。繁星晓埭闻鸡度，细雨春场射雉归。步试金莲波溅袜，歌翻玉树涕沾衣。龙盘王气终三百，犹得澄澜对敞扉。

此诗将南朝的典故巧妙地组织在一起，工稳妥帖，锻炼无痕。中间二联对仗精工，辞采华美。全诗音节铿锵，用意深密，艺术上很接近李商隐的同类诗歌。西昆体虽然没有能在唐诗之外开辟新的艺术境界，但是相对于平直浅陋的五代诗风而言，这种整饰、典丽、深密的诗风毕竟意味着艺术上的进步。在宋初诗坛弥漫着白体和晚唐体崇尚白描、少用典故的诗风的背景下，西昆体的出现无疑令人耳目一新，它初步反映出北宋统一帝国的堂皇气象，这是"杨、刘风采，耸动天下"的主要原因[12]。

然而西昆体在艺术上也有严重的缺点。由于西昆体诗人专门模仿李商隐诗的艺术外貌，而缺乏李诗蕴涵的真挚情感和深沉感慨，所以往往徒得其华丽的外表而缺乏内在的气韵，就像泥塑木雕的美人总是少有神采一样。至于模仿得不很成功的诗更是雕缋满眼而支离破碎。而且西昆体诗人专事模仿而缺乏创新精神，没有自成一家的气概，所以虽然风行一时而终难在文学史长河中得以自立。至真宗天禧年间，就有伶人扮演成李商隐而身穿破烂衣服，讽刺西昆诗人说："吾为诸馆职挦扯至此！"（刘攽《中山诗话》）可见这种专事模仿的诗风不久就被人看作是剽窃了。

由于《西昆酬唱集》中有些诗篇含有讥刺时政的意向,特别是杨、刘等人写的一组《宣曲》诗被指责为影射真宗朝的掖庭之事,所以真宗在大中祥符二年(1009)即下诏指责其"浮艳"诗风,时距《西昆酬唱集》的成书还不到一年。但是真宗下诏的真正目的并不是要振作诗风,而诏书对西昆体的指责也并未切中要害,所以西昆体并没有因此即告衰歇[13]。

西昆体衰歇的真正原因是其自身的两个致命弱点,一是诗歌题材范围狭窄,缺乏时代气息;二是诗歌艺术立足于模仿,缺乏自立精神。带有这些缺点的诗风虽然也能风行一时,但它所取得的成就肯定难以超越前人的藩篱,所以绝不能承担起在唐诗之外另辟艺术新境的历史任务。尽管西昆体的成就高于白体和晚唐体,但它们没有本质上的区别,都是晚唐五代诗风的沿续。从白体、晚唐体到西昆体,宋代诗人先后在唐代诗歌中选择白居易、贾岛和李商隐作为学习的典范。由于宋初诗人在艺术上还缺乏必要的经验积累,还没有树立创建一代诗风与唐诗争雄的信心,所以他们未能取法乎上,以李白、杜甫为典范,而只能先以白居易等中晚唐诗人为学习对象。但是这种摸索过程事实上为后来的诗文革新提供了经验和教训,所以宋初诗歌仍是宋诗发展过程中不可缺少的一环。

注 释

〔1〕天圣(1023~1031)、景祐(1034~1037)都是宋仁宗的年号,是时距北宋建国已有七十馀年,正处于欧阳修领导文坛的前夕。

〔2〕王禹偁,字元之,济州巨野(今山东巨野)人。家世贫寒,其父以磨麦为生。宋太宗太平兴国八年(983)进士及第,历任右拾遗、礼部员外郎等职。直言敢谏,数遭贬谪。真宗时预修《太祖实录》,直书史事,引起宰相不满,降知黄州(今属湖北),后迁蕲州(今湖北蕲春)病卒。人称王黄州。著有《小畜集》,另有《小畜外集》,共存诗五百八十馀首。其生平事迹,见《宋史》卷二九三本传;另参徐规《王禹偁事迹著作编年》(中国社会科学出版社1982年排印本)。

〔3〕"小畜"是《周易》卦名。《周易正义》卷十《杂卦》:"小畜,寡也。"注:"不足以兼济也。"王禹偁 以"小畜"名集以示谦,实即胸怀"兼济"之志。

〔4〕柳开,大名(今属河北)人。少时名肩愈,字绍元(一作绍先),表示要继承韩愈、柳宗元的传统。24 岁时改名开,字仲涂,表示要开拓古代圣贤之道。宋太祖开宝六年(973)进士,曾任州、军长官,殿中侍御史。《宋史》卷四四〇有传。著有《河东先生集》。作品以文为主,诗仅存 4 首。

〔5〕北宋末年蔡居厚在《蔡宽夫诗话》中说:"国初沿袭五代之馀,士大夫皆宗白乐天诗,故王黄州主盟一时。祥符、天禧之间,杨文公、刘中山、钱思公专喜李义山,故昆体之作,翕然一变。"南宋严羽在《沧浪诗话·诗辩》中则认为:"国初之诗,尚沿袭唐人,王黄州学白乐天,杨文公、刘中山学李商隐,盛文肃学韦苏州。"除开盛度诗名不著可以不论,蔡、严二人都认为宋初诗坛上有两个流派。方回首次指出宋初诗坛上实有三体,很有眼光。参看白敦仁《宋初诗坛及"三体"》,《文学遗产》1986 年第 3 期。

〔6〕见《宋诗钞》之《小畜集钞·序》,中华书局 1986 年排印本。按:关于王禹偁在宋初诗坛上的地位,参看陈植锷《试论王禹偁与宋初诗风》,《中国社会科学》1982 年第 2 期。

〔7〕林逋,字君复,钱塘(今浙江杭州)人。早岁浪游江淮间,后隐居于杭州孤山。不娶不仕,种梅养鹤,号称"梅妻鹤子"。卒谥和靖先生。《宋史》卷四五七有传。著有《林和靖诗集》,存诗近三百首。

〔8〕参见胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二七,人民文学出版社 1962 年排印本,第 188 页。

〔9〕寇准,字平仲,华州下邽(今陕西渭州)人。宋太宗太平兴国五年(980)进士,太宗淳化五年(994)除参知政事。真宗时力促真宗亲征,与辽订立澶渊之盟。后遭排挤,贬至雷州,卒。宋仁宗时追谥忠愍。《宋史》卷二八一有传。著有《寇莱公集》。

〔10〕杨亿,字大年,建宁蒲城(今福建蒲城)人。少以神童称,宋太宗淳化三年(992)赐进士出身,真宗时任翰林学士,知制诰。卒谥文。《宋史》卷三〇五有传。著作存《武夷新集》。刘筠,字子仪,大名(今属河北)人。宋真宗咸平元年(998)进士,官至翰林承旨。《宋史》卷三〇五有传。钱惟演,字希圣,临安(今浙江杭州)人。吴越王钱俶之子,官至枢密使。卒谥文僖。《宋史》卷三一七有传。

〔11〕例如杨亿的《无题》(巫阳归梦隔千峰)、钱惟演的《无题》(绛楼初分麝

气浓)便是同拟李商隐《无题》(来是空言去绝踪)一首的,详参王仲荦《西昆酬唱集注》,中华书局1982年排印本。

〔12〕欧阳修语,见刘克庄《后村诗话》前集卷二,中华书局1983年排印本,第22页。

〔13〕刘克庄《后村诗话》前集卷二:"君谟以诗寄欧公,公答云:'先朝杨、刘,风采耸动天下,至今使人倾想。'"可见西昆诸子不仅倾动一时,而且其影响直到欧阳修的时代仍未泯灭。

第二章 柳永与北宋前期词风的演变

宋代立国之初的半个世纪,词并没有随着新王朝的建立而兴盛,基本上是处于停滞状态。南宋王灼曾不无感慨地说:“国初平一宇内,法度礼乐,寖复全盛,而士大夫乐章顿衰于前日。”(《碧鸡漫志》卷二)四五十年间,词作者不过10人,词作仅存33首。虽然此间王禹偁、寇准、钱惟演、潘阆和林逋的零星词作也有较强的可读性,但尚未形成一种独特的时代风貌,缺乏开拓性和独创性。直到11世纪上半叶柳永等词人先后登上词坛之后,宋词才开始步入迅速发展的轨道。

与柳永同时的著名词人有范仲淹、张先、晏殊和欧阳修等人。他们的词作代表着11世纪上半叶(主要是宋真宗、仁宗两朝)词坛的最高成就和发展趋势。此期词坛的发展趋势是,既有因袭继承晚唐五代词风的一面,也有开拓革新的一面。其中柳永的词最富有开创性。

第一节 对五代词风的因革

闲雅而有情思的晏殊词　　因循中求变的欧阳修词

词体进入晚唐五代以后,经文士的改造与加工而渐趋成熟;又经“花间鼻祖”温庭筠的创造和南唐词人冯延巳、李煜的强化,进一步确立了以小令为主的文本体式和以柔情为主的题材取向、以柔软婉丽为美的审美规范。晏殊、欧阳修的词作,主要继承的就是五代这种词风,但他们在继承中又有革新求变的一面。

晏殊(991～1055)的《珠玉词》[1],绝大部分作品的内容是抒写男女之间的相思爱恋和离愁别恨。如"无穷无尽是离愁,天涯地角寻思遍"(《踏莎行》);"无情不似多情苦。一寸还成千万缕。天涯地角有穷时,只有相思无尽处"(《玉楼春》)。然而,晏殊词写男女恋情,已过滤了五代"花间"词所包含的轻佻艳冶的杂质,而显得纯净雅致。他往往略去对女性容貌色相的描写,而着重表现抒情主人公的恋情。其词的情感基调是雍容和缓,淡淡的忧愁中时而透露出自我解脱的气度;语言也一洗五代"花间"词的脂粉气和浓艳色彩,而变得清丽淡雅,温润秀洁。

北宋刘攽《中山诗话》说:"晏元献尤喜江南冯延巳词。其所自作,亦不减延巳。"冯延巳词在表现"艳情"和"闲情"的同时,偶尔流露过"人生得几何"(《春光好》)这种生命有限的意识。晏殊则经常表现对生命的忧思。作为太平宰相的晏殊,虽然少年得志,一生仕途顺利,享尽富贵,但优裕闲逸的生活和多愁善感的个性,使他常常反思和体悟人生。他从圆满的生活中体悟到一种不圆满,即想延长这圆满的人生而苦于人生的短暂,因而他在词中反复抒发"细算浮生千万绪,长于春梦几多时"(《木兰花》)、"可奈光阴似水声,迢迢去未停"(《破阵子》)这类忧思。而这人生有限的忧思又常与情爱的缺失交融在一起(如《浣溪沙》"一向年光有限身")。两种苦闷相互生发映衬,加深了词中情感的浓度,而这又构成了晏殊词"情中有思"[2],即浓情中渗透着理性沉思的特质。名作《浣溪沙》最能代表这种特色:

> 一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回?
> 无可奈何花落去,似曾相识燕归来。小园香径独徘徊[3]。

在伤春怀人的表层意象中[4],蕴含着强烈的时间意识和生命意识。"夕阳"、"落花"两种流逝难返的意象,象征着年华的流逝和情爱的失落,体现出作者对时光迫促、生命有限的沉思和体悟。

晏殊的年辈较早，政治地位又显赫，欧阳修等著名词人或出其门下，或为其幕僚，因此，他被后人推为“北宋倚声家初祖”（冯煦《蒿庵论词》）。

与晏殊词相比，欧阳修虽然也主要是走五代词人的老路，但新变的成分要多些。尽管他作词是“以其馀力游戏”（李之仪《跋吴思道小词》），固守着词为“薄伎，聊佐清欢”（欧阳修《采桑子·西湖念语》）的创作观念，但作为开创风气的一代文宗，他对词作也有所革新。这主要体现在两个方面：一是扩大了词的抒情功能，沿着李煜词所开辟的方向，进一步用词来抒发自我的人生感受；二是改变了词的审美趣味，朝着通俗化的方向开拓，而与柳永词相互呼应。

欧阳修一生宦海浮沉，曾三遭贬谪，仕途不像晏殊那么顺利，对人生命运的变幻和官场的艰险有较深的体验，因而不时地在词中流露出“世路风波险，十年一别须臾”（《圣无忧》）；“浮世歌欢真易失，宦途离合信难期”（《浣溪沙》）；“如今薄宦老天涯。十年歧路，空负曲江花”（《临江仙》）的人生感叹。表现这类情感的词作虽然不太多，但毕竟显示出一种新的创作方向，即词既可以写传统的类型化的相思恨别，也能够用以抒发作者自我独特的人生体验和心态。他著名的《朝中措·平山堂》词：

> 平山栏槛倚晴空。山色有无中。手种堂前垂柳，别来几度春风。　　文章太守，挥毫万字，一饮千钟。行乐直须年少，尊前看取衰翁。

更展现出他潇洒旷达的风神个性。这种乐观旷达的人生态度和用词来表现自我情怀的创作方式对后来的苏轼有着直接的影响[5]。

欧阳修在政治生活中，刚劲正直，见义勇为，他的诗文和部分“雅词”表现出其性格中的这个侧面。而他的日常私生活，尤其是年轻时的生活，则颇风流放任。他自己就说：“三十年前，尚好文

华，嗜酒歌呼，知以为乐而不知其非也。”（《答孙正之第二书》）因而也写了一些带“世俗之气”的艳词[6]，其中有的比较庸俗，另一些内容和情调则比较健康，如：

凤髻金泥带，龙纹玉掌梳。走来窗下笑相扶。爱道画眉深浅、入时无。　弄笔偎人久，描花试手初。等闲妨了绣功夫。笑问双鸳鸯字、怎生书。（《南歌子》）

此词纯用白描的手法，生动而传神地描绘出了一位多情撒娇的少妇形象，表现了青年男女间的亲昵情感。另一首《玉楼春》（夜来枕上争闲事）描写一对夫妇吵架后和解的故事，语言通俗，富有生活气息。此类词作，体现出一种与五代词追求语言富丽华美的贵族化倾向相异的审美趣味，而接近市民大众的审美情趣。

欧阳修词朝通俗化方向开拓的另一表现是，他借鉴和吸取了民歌的“定格联章”等表现手法，创作了两套分咏十二月节气的《渔家傲》“鼓子词”，这对后来苏轼用联章组词的方式来抒情纪事颇有影响；而另外两首《渔家傲》（“花底忽闻敲两桨”和“荷叶田田青照水”）词，分别写采莲女的浪漫欢乐和爱情苦恼，格调清新，也具有民歌风味[7]。在宋代词史上，欧阳修是主动向民歌学习的第一人，由此也造就了其词清新明畅的艺术风格，歌咏颍州西湖的十首《采桑子》就集中体现出这种风格特征。

第二节　开拓词境的尝试

独辟蹊径的范仲淹词　　贴近日常生活的张先词
向诗风靠拢的王安石词

如果说晏殊、欧阳修主要是着眼于词艺的提高与深化，那么，范仲淹、张先等人的贡献则主要表现在对词境的开拓。

范仲淹(989～1052)有着与晏、欧不同的生活经历。他曾于仁宗康定元年(1040)出任陕西经略安抚副使兼知延州(治今陕西延安),抗击西夏[8]。四年的军旅生活,拓展了他的艺术视野,丰富了他的人生感受,也改变了他在《苏幕遮》、《御街行》中所表现出的情柔语丽的词风:

> 塞下秋来风景异,衡阳雁去无留意。四面边声连角起,千嶂里。长烟落日孤城闭。　　浊酒一杯家万里,燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐,将军白发征夫泪。(《渔家傲》)

这广漠萧瑟的塞外景象、艰苦孤寂的边塞生活、将士们的久戍思乡之情和报国立功之志,为词世界开辟了崭新的审美境界,也开启了宋词贴近社会生活和现实人生的创作方向;而沉郁苍凉的风格,则成为后来豪放词的滥觞。

张先(990～1078)[9],是北宋年寿最高的词人。他一生官运虽不亨通,却也没有太大的人生挫折,精力又强健,因而一生流连风月,听歌看舞,优游卒岁。

张先也常把听歌看舞的场面和感受形之于词,传神地表现出那些歌妓的才艺和表演时的情态,使人如临其境,如闻其声,如见其人。如《减字木兰花》写舞姿:"垂螺近额。走上红裀初趁拍。只恐轻飞。拟倩游丝惹住伊。"《庆春泽》写善歌者:"冰齿映轻唇,蕊红新放。声宛转,疑随烟香悠扬。对暮林静,寥寥振清响。"他尤其善于用形象化的语言传达出琵琶、胡琴等美妙动人的乐音,如"三十六弦蝉闹,小弦蜂作团。"(《定西番》)"啄木细声迟,黄蜂花上飞。"(《醉垂鞭》)长于表现歌舞音乐艺术的精妙,是张先词的显著特色。

对自然景物的描写,张先也独具匠心。他往往通过物影来表现景物的动态美和朦胧美。他因善写"影"而得"张三影"的美名:

"尚书郎张先善著词,有云:'云破月来花弄影','帘压卷花影','堕轻絮无影。'世称诵之,号'张三影'。"[10]张先词中写影的共有29句,以此三句最为有名。其他如"中庭月色正清明,无数杨花过无影"(《木兰花》),也同样精妙。

张先词的内容虽然主要是写"心中事,眼中泪,意中人"(《行香子》),并没有超越传统的相思恨别的范围,但他从两个方面改变了词的发展方向:一是大量用词来赠别酬唱,扩大了词的实用功能。以前的文士日常交际中只用正统的诗歌来唱和赠答,词因被视为不登大雅之堂的"小道"而只写给歌妓演唱。而张先打破了这种惯例,在文士的社交场合中,也常常用词来酬唱赠别,如《山亭宴慢·有美堂赠彦猷主人》、《玉联环·送临淄相公》、《定风波令·再次韵送子瞻》等,共二十多首。这类赠别唱和之作,艺术上未必都很精致,但扩大了词的日常交际功能,从而在观念上提高了词的文学地位。后来苏轼等人的唱和词作日渐增多,即受张先的影响和启示。二是率先用题序,将日常生活引入词中。他现存165首词,有七十多首用了题序。有的词序文字颇长,有一定的叙事性,如《木兰花》:"去春自湖归杭,忆南园花已开,有'当时犹有蕊如梅'之句。今岁还乡,南园花正盛,复为此词以寄意。"著名的"六客词"《定风波令》词序也长达33字。缘题赋词,写眼前景、身边事,使词的题材取向逐渐贴近作者的日常生活,改变了以往词作有调而无题的传统格局,也加强了词的纪实性和现实感。此后苏轼等人的词大量用题序表明创作的缘起、背景,即是直接受张先的启发[11]。正因为如此,张先词被人视为"古今一大转移"(陈廷焯《白雨斋词话》卷一)。

王安石词虽仅存29首,却颇具开创性。他的词已脱离了晚唐五代以来柔情软调的固定轨道,而主要是抒发自我的性情怀抱,并进一步由表现个体人生的感受开始转向对历史和现实社会的反思,使词具有了一定的历史感和现实感。如两首著名的怀古、咏史词:

登临送目。正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。归帆去棹残阳里，背西风、酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，画图难足。　　念往昔、繁华竞逐。叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高，对此漫嗟荣辱。六朝旧事随流水，但寒烟、芳草凝绿。至今商女，时时犹唱，后庭遗曲。（《桂枝香·金陵怀古》）

伊吕两衰翁。历遍穷通。一为钓叟一耕佣。若使当时身不遇，老了英雄。　　汤武偶相逢。风虎云龙。兴王只在笑谈中。直至如今千载后，谁与争功。（《浪淘沙令》）

前词通过对六朝历史兴亡的反思，表现对现实社会危机的忧虑。写景如绘，意境高远。后一首表层为咏叹伊尹、吕尚因君臣际遇而建立奇功，深层则是慨叹自我的怀才不遇，寄寓着风云际会以建立功勋的人生理想。这些词的表现功能已由应歌娱人转向言志自娱，标志着词风正向诗风靠拢。

第三节　柳永词的新变

慢词的发展与词调的丰富　　市民情调的表现与俚俗语言的运用　　铺叙与白描　　羁旅行役之感与抒情的自我化

正如宋诗直到欧阳修等人登上诗坛才显示出独特的面目一样，宋词到柳永手中才发生重大的变化。

柳永（987？～1053？）[12]，初名三变，字景庄，后改名永，字耆卿，崇安（今福建武夷山市）人。仁宗景祐元年（1034）进士。先后做过睦州团练推官、馀杭县令、晓峰盐场（在今浙江定海县）监和泗州判官等地方官。后官至屯田员外郎，故世称“柳屯田”。

整个唐五代时期，词的体式以小令为主，慢词总共不过十多首。到了宋初，词人擅长和习用的仍是小令。与柳永同时而略晚的张先、晏殊和欧阳修，仅分别尝试写了 17 首、3 首和 13 首慢词，慢词占其词作总数的比例很小，而柳永一人就创作了慢词 87 调 125 首[13]。柳永大力创作慢词，从根本上改变了唐五代以来词坛上小令一统天下的格局，使慢词与小令两种体式平分秋色，齐头并进。

小令的体制短小，一首多则五六十字，少则二三十字，容量有限。而慢词的篇幅较大，一调少则八九十字，多则一二百字。柳永最长的慢词《戚氏》长达 212 字。慢词篇幅体制的扩大，相应地扩充了词的内容涵量，也提高了词的表现能力。

在两宋词坛上，柳永是创用词调最多的词人。他现存 213 首词，用了 133 种词调。而在宋代所用八百八十多个词调中，有一百多调是柳永首创或首次使用[14]。词至柳永，体制始备。令、引、近、慢，单调、双调、三叠、四叠等长调短令，日益丰富。形式体制的完备，为宋词的发展和后继者在内容上的开拓提供了前提条件。如果没有柳永对慢词的探索创造，后来的苏轼、辛弃疾等人或许只能在小令世界里左冲右突，而难以创造出像《水调歌头》(明月几时有)、《念奴娇 · 赤壁怀古》、《水龙吟 · 登建康赏心亭》那样辉煌的慢词篇章。

柳永不仅从音乐体制上改变和发展了词的声腔体式，而且从创作方向上改变了词的审美内涵和审美趣味，即变“雅”为“俗”，着意运用通俗化的语言表现世俗化的市民生活情调。北宋陈师道说柳词“骫骳从俗，天下咏之”(《后山诗话》)，王灼也认为柳词“浅近卑俗，自成一体，不知书者尤好之”(《碧鸡漫志》卷二)，都揭示出柳词面向市民大众的特点。

唐五代敦煌民间词，原本是歌唱普通民众的心声，表现他们的喜怒哀乐的。到了文人手中，词的内容日益离开市俗大众的生活，而集中表现文人士大夫的审美情趣。柳永由于仕途失意，一度流

落为都市中的浪子,经常混迹于歌楼妓馆,对生活在社会底层的歌妓和市民大众的生活、心态相当了解,他又经常应歌妓的约请作词[15],供歌妓在茶坊酒馆、勾栏瓦肆里为市民大众演唱。因此,他一改文人词的创作路数,而迎合、满足市民大众的审美需求,用他们容易理解的语言、易于接受的表现方式,着力表现他们所熟悉的人物、所关注的情事。

首先是表现了世俗女性大胆而泼辣的爱情意识。在其他文人词的同类题材作品中,爱情缺失的深闺女性一般只是自怨自艾,逆来顺受,内心的愿望含而不露。而柳永词中的世俗女子,则是大胆而主动地追求爱情,无所顾忌地坦陈心中对平等自由的爱情的渴望。试比较:

> 槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒,燕子双飞去。明月不谙离恨苦。斜光到晓穿朱户。　　昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素。山长水阔知何处。(晏殊《鹊踏枝》)

> 自春来、惨绿愁红,芳心是事可可。日上花梢,莺穿柳带,犹压香衾卧。暖酥消,腻云亸。终日厌厌倦梳裹。无那。恨薄情一去,音书无个。　　早知恁么。悔当初、不把雕鞍锁。向鸡窗、只与蛮笺象管,拘束教吟课。镇相随,莫抛躲。针线闲拈伴伊坐。和我。免使年少,光阴虚过。(柳永《定风波》)

这两首词都是写女主人公因爱人外出未归而忧愁苦闷。然而晏词含蓄,柳词坦率。柳永此词因直接表现世俗女子的生活愿望,与传统的礼教不相容,而受到宰相晏殊的责难[16]。柳永另一首《锦堂春》(坠髻慵梳)所写的市民女子,更是对负约不归的郎君既埋怨,又数落,并且设想等他回来时该如何软硬兼施地惩治他,以使他今后,不敢再无端造次。这种泼辣爽直的性格,直抒其情的写法,正

符合市民大众的审美趣味。

其次是表现了被遗弃的或失恋的平民女子的痛苦心声。在词史上，柳永也许是第一次将笔端伸向平民妇女的内心世界，为她们诉说心中的苦闷忧怨。且看其《满江红》：

> 万恨千愁，将年少、衷肠牵系。残梦断、酒醒孤馆，夜长无味。可惜许枕前多少意，到如今两总无终始。独自个、赢得不成眠，成憔悴。　　添伤感，将何计。空只恁，厌厌地。无人处思量，几度垂泪。不会得都来些子事，甚恁底死难拚弃。待到头、终久问伊看，如何是。

词以女主人公自叙的口吻，诉说失恋的痛苦和难以割舍的思念。另一首《慢卷䌷》（闲窗烛暗）写女主人公与情人分离后的追悔和对欢乐往事的追忆，也同样传神生动。这类表现普通女性心声的词作，配合着哀婉动人的新声曲调演唱，自然容易引起大众情感的共鸣，故“流俗人尤喜道之”（徐度《却扫编》）。

再次是表现下层妓女的不幸和她们从良的愿望。柳永长期流连坊曲，与歌妓交往频繁[17]。他虽然有时也不免狎戏玩弄歌妓，但更多的是以平等的身份和相知的态度对待她们，认为她们“心性温柔，品流详雅，不称在风尘”（《少年游》）；欣赏她们“丰肌清骨，容态尽天真”（《少年游》）的天然风韵；赞美她们“自小能歌舞”、“唱出新声群艳伏”（《木兰花》）的高超技艺；关心同情她们的不幸和痛苦：“一生赢得是凄凉。追前事、暗心伤。”（《少年游》）也常常替她们表白独立自尊的人格和脱离娼籍的愿望：“万里丹霄，何妨携手同归去。永弃却、烟花伴侣。免教人见妾，朝云暮雨。”（《迷仙引》）柳永这类词作，与晚唐五代以来的同类词相比，不仅有内容风格的不同，更体现出一种人格观念的变化。而作为当时一个特殊社会群体的歌妓，与市民的生活内容、消费方式密不可分，因而，柳永词真切地表现她们的命运，也非常贴近市民大众的日常生

活和欣赏趣味。不过,其中也有些低级趣味的色情描写,这是他常常受到宋代文人指责的原因之一。

另外,柳永词还多方面展现了北宋繁华富裕的都市生活和丰富多彩的市井风情。柳永长期生活在都市里,对都市生活有着丰富的体验,“列华灯、千门万户。遍九陌、罗绮香风微度。十里然绛树。鳌山耸、喧天箫鼓”(《迎新春》)的汴京使他流连忘返;“万井千闾富庶,雄压十三州。触处青蛾画舸,红粉朱楼”(《瑞鹧鸪》)的苏州,也使他赞叹不已。他用彩笔一一描绘过当时汴京、洛阳、益州、扬州、会稽、金陵、杭州等城市的繁荣景象和市民的游乐情景。这方面的代表作,首推《望海潮》:

> 东南形胜,三吴都会,钱塘自古繁华。烟柳画桥,风帘翠幕,参差十万人家。云树绕堤沙。怒涛卷霜雪,天堑无涯。市列珠玑,户盈罗绮竞豪奢。　　重湖叠巘清嘉。有三秋桂子,十里荷花。羌管弄晴,菱歌泛夜,嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓,吟赏烟霞。异日图将好景,归去凤池夸。

词从自然形胜和经济繁华两个角度真实地交错描绘出杭州的美景和民众的乐事。这些都市风情画,前所未有地展现出当时社会的太平气象,而为文人士大夫所激赏[18]。

柳永在词的语言表达方式上,也进行了大胆的革新。他不像晚唐五代以来的文人词那样只是从书面的语汇中提炼高雅绮丽的语言,而是充分运用现实生活中的日常口语和俚语。诸如副词“恁”、“怎”、“争”等,代词“我”、“你”、“伊”、“自家”、“伊家”、“阿谁”等,动词“看承”、“都来”、“抵死”、“消得”等,柳永词都反复使用。用富有表现力的口语入词,不仅生动活泼,而且像是直接与人对话、诉说,使读者和听众既感到亲切有味,又易于理解接受。当时“凡有井水饮处,即能歌柳词”(叶梦得《避暑录话》卷下),与柳词语言的通俗化不无关系。严有翼《艺苑雌黄》即说柳词“所以传

名者，直以言多近俗，俗子易悦故也”（胡仔《苕溪渔隐丛话》后集引）。

词的体式和内容的变化，要求表现方法也要作相应的变革。柳永为适应慢词长调体式的需要和市民大众欣赏趣味的需求，创造性地运用了铺叙和白描的手法。

小令由于篇幅短小，只适宜于用传统的比兴手法，通过象征性的意象群来烘托、传达抒情主人公的情思意绪。而慢词则可以尽情地铺叙衍展，故柳永将“敷陈其事而直言之”的赋法移植于词，或直接层层刻画抒情主人公丰富复杂的内心世界（如上举《定风波》、《满江红》词）；或铺陈描绘情事发生、发展的场面和过程，以展现不同时空场景中人物情感心态的变化。试比较两篇名作：

> 候馆梅残，溪桥柳细。草薰风暖摇征辔。离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。　　寸寸柔肠，盈盈粉泪。楼高莫近危栏倚。平芜尽处是春山，行人更在春山外。（欧阳修《踏莎行》）

> 寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去，千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。　　多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸，晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有，千种风情，更与何人说。（柳永《雨霖铃》）

两首词都是写别情。欧阳修词用的是意象烘托传情法；而柳永词则是用铺叙衍情法，整个送别的场景、过程，别前、别时、别后的环境氛围以及人物的动作、情态、心绪，都有细致的描绘和具体的刻画。欧词是借景言情，情由景生；柳词则是即事言情，情由事生，抒情中含有叙事性和隐约的情节性。这也是柳永大部分词作的共同

特点。

同时，他善于巧妙利用时空的转换来叙事、布景、言情，而自创出独特的结构方式。词的一般结构方式，是由过去和现在或加上将来的二重或三重时空构成的单线结构；柳永则扩展为从现在回想过去而念及现在，又设想将来再回到现在，即体现为回环往复式的多重时间结构，如《驻马听》（风枕鸾帷）、《浪淘沙慢》（梦觉）和《慢卷紬》（闲窗烛暗）等。后来周邦彦和吴文英都借鉴了这种结构方式而加以发展变化。在空间结构方式上，柳永也将一般的人我双方互写的双重结构发展为从自我思念对方又设想对方思念自我的多重空间结构[19]，如“想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟”（《八声甘州》）；“算得伊家，也应随分，烦恼心儿里”（《慢卷紬》）。

与铺叙相配合，柳永还大量使用白描手法，写景状物，不用假借替代；言情叙事，不需烘托渲染，而直抒胸臆。如《忆帝京》：

> 薄衾小枕天气。乍觉别离滋味。展转数寒更，起了还重睡。毕竟不成眠，一夜长如岁。　　也拟待、却回征辔。又争奈、已成行计。万种思量，多方开解，只恁寂寞厌厌地。系我一生心，负你千行泪。

不加任何藻饰，却生动地刻画出主人公曲折的心理过程。

柳永不仅创造和发展了词调、词法，并在词的审美趣味方面朝着通俗化的方向变化，在题材取向上朝着自我化的方向拓展。晚唐五代词，除韦庄、李煜后期词作以外，大多是表现离愁别恨、男欢女爱等类型化情感，柳永词则注意表现自我独特的人生体验和心态。他早年进士考试落榜后写的《鹤冲天》，就预示了这一创作方向：

> 黄金榜上。偶失龙头望。明代暂遗贤，如何向。未遂风

云便，争不恣狂荡。何须论得丧。才子词人，自是白衣卿相。

烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访。且恁偎红翠，风流事、平生畅。青春都一饷。忍把浮名，换了浅斟低唱。

此词尽情地抒发了他名落孙山后的愤懑不平，也展现了他的叛逆反抗精神和狂放不羁的个性。

柳永在几度进士考试失利后，为了生计，不得不到处宦游干谒，以期能谋取一官半职。南宋陈振孙所说柳永"尤工于羁旅行役"(《直斋书录解题》卷二一)，正是基于他一生宦游沉浮、浪迹江湖的切身感受。由于"未名未禄"，必须去"奔名竞利"，于是"游宦成羁旅"，"谙尽宦游滋味"(《安公子》)。而长期在外宦游，又"因此伤行役。思念多媚多娇，咫尺千山隔。都为深情密爱，不忍轻离拆"(《六幺令》)。但"利名牵役"，又不得不与佳人离别："走舟车向此，人人奔名竞利。念荡子、终日驱驱，争觉乡关转迢递。"(《定风波》)《乐章集》中六十多首羁旅行役词，比较全面地展现出柳永一生中的追求、挫折、矛盾、苦闷、辛酸、失意等复杂心态。稍后的苏轼，即是沿着这种抒情自我化的方向而进一步开拓深化。

作为第一位对宋词进行全面革新的大词人，柳永对后来词人影响甚大。南北宋之交的王灼即说"今少年""十有八九不学柳耆卿，则学曹元宠(组)"；又说沈唐、李甲、孔夷、孔榘、晁端礼、万俟咏等六人"皆有佳句"，"源流从柳氏来"(《碧鸡漫志》卷二)。即使是苏轼、黄庭坚、秦观、周邦彦等著名词人，也无不受惠于柳永。柳词在词调的创用、章法的铺叙、景物的描写、意象的组合和题材的开拓上都给苏轼以启示，故苏轼作词，一方面力求在"柳七郎风味"之外，自成一家；另一方面，又充分吸取了柳词的表现方法和革新精神，从而开创出词的一代新风[20]。黄庭坚和秦观的俗词与柳词更是一脉相承。秦观的雅词长调，其铺叙点染之法，也是从柳词变化而出，只是因吸取了小令的含蓄蕴藉而情韵更隽永深厚。周

邦彦慢词的章法结构，同样是从柳词脱胎，近人夏敬观早已指出："耆卿多平铺直叙，清真特变其法，回环往复，一唱三叹，故慢词始盛于耆卿，大成于清真。"[21]北宋中后期，苏轼和周邦彦各开一派，而追根溯源，都是从柳词分化而出，犹如一水中分，分流并进。

注释

〔1〕晏殊，字同叔，抚州临川(今属江西)人。14岁以"神童"应举，赐同进士出身。后累官至宰相。卒谥元献。《宋史》卷三一一有传。其生平事迹可参夏承焘《唐宋词人年谱·二晏年谱》(上海古籍出版社1979年排印本)。著有《珠玉词》。今存140首。

〔2〕参见叶嘉莹《迦陵论词丛稿》，上海古籍出版社1980年排印本，第124页。

〔3〕此词可与晏殊《破阵子》词参读："忆得去年今日，黄花已满东篱。曾与玉人临小槛，共折香英泛酒卮。长条插鬓垂。　人貌不应迁换，珍丛又睹芳菲。重把一尊寻旧径，所惜光阴去似飞。风飘露冷时。"此词写的是秋景，与《浣溪沙》所写春景不同，然所表达的情绪则颇相近。又本编所引宋人词作，俱据唐圭璋《全宋词》(中华书局1979年排印本)。唯少数文字曾据别本校改，故有的作品个别字句与《全宋词》不尽相同。

〔4〕谢桃坊《宋词概论》认为此词是"借花落春归而寓悼亡"(四川文艺出版社1992年排印本，第135页)，可备一说。

〔5〕清人冯煦即说欧阳修词"疏俊开子瞻"(《蒿庵论词》)。苏轼《水调歌头·快哉亭作》曾言及欧阳修此词："长记平山堂上，欹枕江南烟雨，杳杳没孤鸿。认得醉翁语，山色有无中。"另参看宋胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷二三引《艺苑雌黄》，人民文学出版社1962年排印本，第168页。

〔6〕欧阳修词集今存宋刻本有两种，一为《欧阳文忠公近体乐府》，收词194首；二为《醉翁琴趣外篇》，收词203首。二本重复互见者130首。去其重复及误入之作，实存词242首。《醉翁琴趣外篇》中不见于《近体乐府》的七十多首，基本上是写艳情。有人认为这些艳词都是伪作(参见谢桃坊《宋词概论》第172～180页；黄文吉《北宋十大词家研究》，台北文史哲出版社1996年排印本，第37～40页)，但缺乏确证。不过其中确有

他人的作品混入,参见《全宋词》欧阳修"存目词"。其生平事迹,见本编第三章。

〔7〕参看杨海明《唐宋词史》,江苏古籍出版社 1987 年排印本,第 206 ~ 208 页。

〔8〕范仲淹,字希文,苏州吴县(今属江苏)人。北宋杰出的政治家。曾进行政治改革,史称"庆历新政"。累官至参知政事。卒谥文正。有《范文正公集》传世,词存 5 首。生平事迹见《宋史》卷三一四本传。

〔9〕张先,字子野,乌程(今属浙江湖州市)人。宋仁宗天圣八年(1030)与欧阳修同榜进士。先后做过嘉禾(今浙江嘉兴)、永兴军(今陕西西安)通判等,官至都官郎中。著有《张子野词》。其生平事迹参夏承焘《唐宋词人年谱·张子野年谱》。

〔10〕见陈师道《后山诗话》。《苕溪渔隐丛话》前集卷三七引《古今诗话》所载略不同:"有客谓子野曰:'人皆谓公"张三中",即"心中事,眼中泪,意中人"也。'公曰:'何不目之为"张三影"?'客不晓,公曰:'"云破月来花弄影";"娇柔懒起,帘压卷花影";"柳径无人,堕风絮无影"。此余平生所得意也。'"按,第一句见《天仙子》,第二句见《归朝欢》,第三句见《翦牡丹》。

〔11〕苏轼与张先有直接交往和词作唱和,苏轼对张先也颇推崇。参《苕溪渔隐丛话》前集卷三七、后集卷三九;《苏轼文集》卷六三《祭张子野文》,中华书局 1986 年排印本,第五册,第 1943 页;[日]村上哲见《唐五代北宋词研究》,中译本,陕西人民出版社 1987 年排印本,第 172 ~ 176 页。

〔12〕关于柳永的生卒年,迄今无定论。此据唐圭璋《柳永事迹新证》(见《词学论丛》,上海古籍出版社 1986 年排印本,第 598 ~ 611 页)所推定。柳永进士及第的时间,也无定论,吴熊和《唐宋词通论》即认为柳永举进士当在景祐元年之前(浙江古籍出版社 1985 年排印本,第 192 页),此从唐圭璋《柳永事迹新证》所考。关于柳永的生平事迹,另可参罗忼烈《话柳永》,香港星岛教育出版社 1988 年排印本。柳永今存词集《乐章集》。

〔13〕据《全宋词》统计,张先存词 165 首,晏殊存词 140 首,欧阳修存词 242 首,他们三人所写的慢词,仅分别占其词作总数的 10.3%、2.1% 和 5.4%。而柳永慢词则占其词作总数 213 首的 57%。

〔14〕关于柳永发展慢词、创用新调的主要方式,可参吴熊和《唐宋词通论》第

143～144页;程千帆、吴新雷《两宋文学史》,上海古籍出版社1991年排印本,第122～125页。

〔15〕宋叶梦得《避暑录话》卷下即说柳永"为举子时,多游狎邪,善为歌辞。教坊乐工每得新腔,必求永为辞,始行于世。于是声传一时"。

〔16〕宋张舜民《画墁录》卷一:"柳三变既以词忤仁庙,吏部不放改官。三变不能堪,诣政府。晏公(殊)曰:'贤俊作曲子么?'三变曰:'只如相公亦作曲子。'公曰:'殊虽作曲子,不曾道"彩线慵拈伴伊坐"。'柳遂退。"

〔17〕宋罗烨《醉翁谈录》丙集卷二说,柳永"居京华,暇日遍游妓馆。所至,妓者爱其词名,能移宫换羽,一经品题,声价十倍。妓者多以金物赠之"。他去世时,贫无以葬,乃由歌妓集资安葬。参唐圭璋《柳永事迹新证》一文。

〔18〕与柳永同时的范镇说:"仁宗四十二年太平,镇在翰苑十馀载,不能出一语歌咏,乃于耆卿词见之。"(祝穆《方舆胜览》卷一一引)稍晚的黄裳也说:"予观柳氏乐章,喜其能道嘉祐中太平气象,如观杜甫诗,典雅文华,无所不有。"(《书乐章集后》,《演山集》卷三五)

〔19〕参见施议对《论"屯田家法"》,《第一届词学国际研讨会论文集》,台北中央研究院中国文哲研究所筹备处1994年印行,第194～198页。

〔20〕参见曾大兴《柳永和他的词》第十章《柳永的艺术影响》,中山大学出版社1990年排印本,第158～173页。

〔21〕夏敬观手批评点《彊村丛书》本《乐章集》卷末题记,上海古籍出版社1989年影印本,第630页。

第三章　欧阳修及其影响下的诗文创作

经过宋初作家多方面的探索，针对晚唐五代文风进行革新的思潮逐渐形成。到了宋仁宗庆历（1041～1048）前后，伴随着范仲淹、欧阳修等人领导的政治革新运动的开展，文学革新的思想变得更为自觉。因为改革政治，表达政见需要儒学理论的指导以及更切于实用的文学形式，于是一度中断了的韩、柳古文传统得到了继承和发扬。而立国已经数朝，在经济、教育等方面都已取得相当成就的北宋帝国也急需建设足以自立的一代文学，所以不但欧、梅等人对此大声疾呼，朝廷也一再发出矫正文章之弊的诏令。欧阳修倡导的诗文革新，正反映了当时文坛的必然趋势。

第一节　欧阳修的散文、辞赋和四六

欧阳修的文坛领袖地位　欧阳修的文学革新主张　欧阳修对西昆体和太学体的矫正　体裁的完备与功能的加强　平易纡徐的文风

在宋代文学史上最早开创一代文风的文坛领袖是欧阳修。

欧阳修（1007～1072），字永叔，号醉翁，晚年又号六一居士，庐陵（今江西吉安）人[1]。他出身于一个小官吏家庭，但四岁丧父，生活贫困。其母郑氏亲自教他读书，以芦杆代笔，在沙上写字。郑氏还常对欧阳修讲述其父生前廉洁仁慈的事迹。良好的家教对欧阳修成长为杰出的政治家、文学家打下了坚实的基础。

欧阳修24岁进士及第，次年到洛阳任西京留守推官，结识了尹洙、梅尧臣等人，声同气应，切磋诗文。后入京任职，勇于言事，

风节凛然，一度被贬为夷陵县令。仁宗庆历年间，他积极参加范仲淹领导的庆历新政，又被贬往滁州等地。到48岁方召回京师，晚年官至参知政事。65岁致仕，定居颍州，次年病逝。

欧阳修博学多才，诗文创作和学术著述都成就卓著，为天下所仰慕。他又是一代名臣，政治上有很高的声望。他以这双重身份入主文坛，团结同道，汲引后进。在当时的著名文学家中，尹洙、梅尧臣、苏舜钦是他的密友[2]；苏洵、王安石受到他的引荐；而苏轼、苏辙、曾巩更是他一手识拔的后起之秀。由欧阳修来肩负革新文风的领导责任，正是众望所归。

欧阳修倡导的诗文革新在本质上是针对五代文风和宋初西昆体的，可是欧阳修的文学理论和创作实践都与柳开以来的复古派文论家有很大的不同。在欧阳修主持文坛以前，以西昆体为代表的文风已经受到严厉的批评。宋仁宗在天圣至庆历年间曾三次下诏诫斥浮靡文风，而当时任国子监直讲的石介更是对西昆体视若寇仇，他专门写了《怪说》三篇，猛烈攻击杨亿"穷妍极态，缀风月，弄花草，淫巧侈丽，浮华纂组。刓锼圣人之经，破碎圣人之言，离析圣人之意。"[3]石介的观点对太学生的影响很大，于是以太学生为主的青年士子随之而矫枉过正，竞弃西昆体华美密丽之文风，走上了险怪艰涩的道路，形成了风行一时的"太学体"[4]。"太学体"虽然提倡古文反对骈俪，但其自身怪僻生涩，也不是健康的文风。所以欧阳修在反对西昆体的同时，还必须反对"太学体"。宋仁宗嘉祐二年(1057)，欧阳修利用主贡举的机会，对文风险怪的士子痛加排抑。经过几年的努力，"太学体"终于消声匿迹了[5]。

从柳开、穆修到石介，复古主义的文论都有重道轻文、甚至完全把文学看作道统之附庸的倾向。欧阳修则与之不同，他对文与道的关系持有新的观点。首先，欧阳修认为儒家之道是与现实生活密切相关的："六经之所载，皆人事之切于世者。"(《答李诩第二书》)其次，欧阳修文道并重，他认为"道纯则充于中者实，中充实则发为文者辉光。"(《答祖择之书》)又认为"其言之所载者大且

文，则其传也彰；言之所载者不文而又小，则其传也不彰。”（《代人上王枢密求先集序书》）此外，他还认为文具有独立的性质：“古人之学者非一家，其为道虽同，言语文章，未尝相似。”（《与乐秀才书》）这种文道并重的思想有两重意义：一是把文学看得与道同样重要，二是把文学的艺术形式看得与思想内容同样重要，这无疑大大地提高了文学的地位。柳开等人以韩愈相号召，主要着眼于其道统，而欧阳修却重于继承韩愈的文学传统。

欧阳修自幼喜爱韩文，后来写作古文也以韩、柳为学习典范，但他并不盲目崇古，他所取法的是韩文文从字顺的一面，对韩、柳古文已露端倪的奇险深奥倾向则弃而不取。他说：“孟、韩文虽高，不必似之也，取其自然耳。”（见曾巩《与王介甫第一书》）同时，欧阳修对骈体文的艺术成就并不一概否定，对杨亿等人的“雄文博学，笔力有馀”（《六一诗话》）也颇为赞赏。

这样，欧阳修在理论上既纠正了柳开、石介的偏颇，又矫正了韩、柳古文的某些缺点，从而为北宋的诗文革新建立了正确的指导思想，也为宋代古文的发展开辟了广阔的前景。

欧阳修早年为了应试，对骈俪之文下过很深的功夫，同时也认真研读韩文，为日后的古文写作打好了基础。他在洛阳结识尹洙后，便有意识地向尹学习简洁谨严的古文手法，并以古文为主要的文体进行写作，但也注意形式的多样化。欧阳修对待写作的态度极为严肃，往往反复修改才定稿。深厚的学养和辛勤的实践使他的散文创作取得了卓越的成就。

欧阳修的散文内容充实，形式多样。无论是议论，还是叙事，都是有为而作，有感而发。他的议论文有些直接关系到当时的政治斗争，例如早年所作的《与高司谏书》，揭露、批评高若讷在政治上见风使舵的卑劣行为，是非分明，义正辞严，充满着政治激情。又如庆历年间所作的《朋党论》，针对保守势力诬蔑范仲淹等人结为朋党的言论，旗帜鲜明地提出“小人无朋，唯君子则有之”的论点，有力地驳斥了政敌的谬论，显示了革新者的凛然正气和过人胆

识。这一类文章具有积极的实质性内容，是古文的实际功用和艺术价值有机结合的典范。欧阳修另有一类议论文与现实政治并无直接关系，但表达了作者对历史、人生的深刻思考，如《五代史》中的一些序论，对五代的历史教训进行总结，并鲜明地表达了作者的褒贬，以及国家兴亡在于人事而非天命的历史观。又如他为友人文集作的序言，不但对友人的文学业绩进行评述，而且抒写了对死生离合、盛衰成败的人生遭际的感慨，绝非为文而文之作。

欧阳修的记叙文也都言之有物，如《五代史记》一类历史散文自不必说，即使是亭台记、哀祭文、碑志文等作品，也都具有充实的内容，如《丰乐亭记》对滁州的历史故事、地理环境乃至风土人情都作了细致的描写。又如《泷冈阡表》，追忆父母的嘉言懿行，细节描写细腻逼真，栩栩如生，这种效果决不是虚言所能达到的。

欧阳修的散文有很强的感情色彩，他的政论文慷慨陈词，感情激越；史论文则低回往复，感慨淋漓；其他散文更加注重抒情，哀乐由衷，情文并至。例如《释秘演诗集序》的中间一段：

> 浮屠秘演者，与曼卿交最久，亦能遗外世俗，以气节自高。二人欢然无所间。曼卿隐于酒，秘演隐于浮屠，皆奇男子也。然喜为歌诗以自娱，当其极饮大醉，歌吟笑呼，以适天下之乐，何其壮也！一时贤士，皆愿从之游，予亦时至其室。十年之间，秘演北渡河，东之济、郓，无所合，困而归。曼卿已死，秘演亦老病。嗟夫！二人者，予乃见其盛衰，则予亦将老矣夫！

寥寥数笔，释秘演、石曼卿两位奇士豪宕磊落的性情和落拓不偶的遭际已跃然纸上，而作者对两人的敬重惋惜之情以及对时光流逝、人事变迁的感慨也洋溢于字里行间，感人至深。在欧阳修笔下，散文的实用性质和审美性质得到了充分的显示，散文的叙事、议论、抒情三种功能也得到了高度的有机融合。

欧阳修对散文文体的发展也作出了很大的贡献。他的作品体

裁多样,各得其宜。除了古文之外,辞赋和四六也是他擅长的文体。首先,欧阳修对前代的骈赋、律赋进行了改造,去除了排偶、限韵的两重规定,改以单笔散体作赋,创造了文赋。其名作如《秋声赋》,既部分保留了骈赋、律赋的铺陈排比、骈词俪句及设为问答的形式特征,又呈现出活泼流动的散体倾向,且增强了赋体的抒情意味。欧阳修的成功尝试,对文赋形式的确立具有里程碑的意义。

其次,欧阳修对四六体也进行了革新。宋初的四六皆沿袭唐人旧制,西昆诸子更是严格遵守李商隐等人的"三十六体"[6]。欧阳修虽也遵守旧制用四六体来写公牍文书,但他常参用散体单行之古文笔法,且少用故事成语,不求对偶工切,从而给这种骈四俪六的文体注入了新的活力,他的《上随州钱相公启》、《蔡州乞致仕第二表》等都是宋代四六中的佳作。

欧阳修的创作使散文的体裁更加丰富,功能更加完备,时人称赞他:"文备众体,变化开合,因物命意,各极其工。"[7]这评价是公允的。

欧文的语言简洁流畅,文气纡徐委婉,创造了一种平易自然的新风格,在韩文的雄肆、柳文的峻切之外别开生面。例如《醉翁亭记》的开头一段:

> 环滁皆山也。其西南诸峰,林壑尤美。望之蔚然而深秀者,琅琊也。山行六七里,渐闻水声潺潺而泻出于两峰之间者,酿泉也。峰回路转,有亭翼然临于泉上者,醉翁亭也。作亭者谁?山之僧智仙也。名之者谁?太守自谓也。太守与客来饮于此,饮少辄醉,而年又最高,故自号曰醉翁也。醉翁之意不在酒,在乎山水之间也。山水之乐,得之心而寓之酒也。

语言平易晓畅,晶莹秀润,既简洁凝练又圆融轻快,毫无滞涩窘迫之感[8]。深沉的感慨和精当的议论都出之以委婉含蓄的语气,娓娓而谈,纡徐有致。这种平易近人的文风显然更容易为读者所接

受,所以具有广阔的发展前景,其后宋代散文的发展历程就证明了这一点。

欧阳修散文创作的高度成就与其正确的古文理论相辅相成,从而开创了一代文风。

第二节 欧阳修、梅尧臣、苏舜钦的诗歌

欧阳修诗中的议论及其平易的风格　　梅尧臣开拓诗歌题材的尝试及其对宋诗艺术的先导作用　　苏舜钦诗的奔放直率风格

欧阳修在变革文风的同时,也对诗风进行了革新。他重视韩愈诗歌"资谈笑,助谐谑,叙人情,状物态,一寓于诗而曲尽其妙"(《六一诗话》)的特点,并提出了"诗穷而后工"的诗歌理论[9]。相对于西昆诗人"历览遗编,研味前作"的主张,欧阳修的诗论无疑含有重视生活内容的精神。欧阳修的诗友梅尧臣则更加明确地主张诗歌创作应做到"因事有所激,因物兴以通",并反对"有作皆言空"的不良诗风[10]。欧、梅等人的诗歌创作正是以扭转西昆体脱离现实的不良倾向为指导思想的,这体现了宋代诗人对矫正晚唐五代诗风的最初自觉。

欧诗中有一些以社会现实为题材的作品,如《食糟民》揭露了种粮的农民只能以酒糟充饥的不合理现实,《边户》描写了宋辽边境地区人民的不幸遭遇。但欧诗更重要的内容则是表现个人的生活经历或抒发个人的情怀,以及对历史题材的吟咏等。由于他的这类诗篇多含有很深的人生感慨,所以与西昆体的同类诗作有本质的区别。例如《戏答元珍》:

> 春风疑不到天涯,二月山城未见花。残雪压枝犹有橘,冻雷惊笋欲抽芽。夜闻归雁生乡思,病入新年感物华。曾是洛

阳花下客，野芳虽晚不须嗟！

此诗以荒远山城的凄凉春景衬托自己的落寞情怀，篇末故作宽解之言，委婉地倾吐了内心的感触，真切感人。

欧诗受韩愈的影响较大，主要体现在散文手法和以议论入诗。然而欧诗并不对古人亦步亦趋，故仍然具有自家面目。欧诗中的议论往往能与叙事、抒情融为一体，所以得韩诗畅尽之致而避免了其枯躁艰涩之失。例如《再和明妃曲》中"虽能杀画工，于事竟何益"及"红颜胜人多薄命，莫怨春风当自嗟"，议论精警，又富有情韵。欧诗的散文手法主要不是体现在句法上，而是借鉴散文的叙事手段，如《书怀感事寄梅圣俞》叙述宴游经历，平直周详，深得古文之妙。

欧诗也学李白，主要得益于语言之清新流畅，这与欧诗特有的委婉平易的章法相结合，便形成了流丽宛转的风格，例如《春日西湖寄谢法曹歌》，写好友万里相思和少去老来的感慨，时空跨度很大，情绪亦跌宕起落，然而文气仍很宛转，娓娓如诉家常。欧诗的成就不如欧文，但两者的风格倾向是一致的，这种诗风显然是对西昆体诗风的矫正[11]。

梅尧臣(1002～1060)是专力作诗的文人[12]。存诗达二千八百多首。

梅尧臣虽然沉沦下僚，却非常关心时政。每逢朝中有重大的政治事件发生，他总爱在诗中予以反映，这些诗或以寓言的形式来抨击邪恶势力，如《彼䴕吟》、《猛虎行》讥刺吕夷简；或干脆直书其事，如《书窜》为弹劾大臣而身遭贬窜的唐介鸣不平。梅尧臣也积极地用诗歌反映民生疾苦，对他担任地方官时目睹的贫民惨状作了尖锐的揭露，如《汝坟贫女》、《田家语》等，秉笔直书，感情愤激，继承了杜甫、白居易的传统。甚至在他的写景律诗中都有《小村》这样的作品：

淮阔洲多忽有村，棘篱疏败谩为门。寒鸡得食自呼伴，老叟无衣犹抱孙。野艇鸟翘唯断缆，枯桑水啮只危根。嗟哉生计一如此，谬入王民版籍论！

然而梅诗更值得注意的题材走向是写日常生活琐事，因为这体现了宋代诗人的开拓精神。从六朝到盛唐，诗人们对生活中凡俗的内容不屑一顾。从中晚唐开始，虽然诗歌不再回避平凡、琐屑的生活细节，但尚未形成风气。梅尧臣则常常从日常生活琐事中取材，写了《食荠》、《师厚云虱古未有诗邀予赋之》等诗。所谓"古未有诗"，正表明此类题材是初次进入诗歌的殿堂。梅尧臣的尝试有时不很成功，例如《扪虱得蚤》、《八月九日晨兴如厕有鸦啄蛆》等，凡庸丑陋，缺乏情韵，但这是他作为一位尝试者难免要付出的代价。梅诗中更多的作品则成功地实现了题材的开拓，把日常生活中的琐屑小事写得饶有兴味，如《七月十六日赴庾直有怀》写值夜时想念妻儿，《范饶州坐中客语食河豚鱼》描写味美而有毒的河豚等，为宋诗开辟了更加贴近日常生活的题材走向。

与题材内容趋于平凡化相应的是，梅诗在艺术风格上以追求"平淡"为终极目标。梅尧臣论诗，推崇平淡之美，他说："作诗无古今，唯造平淡难。"(《读邵不疑学士诗卷杜挺之忽来因出示之且伏高致辄书一时之语以奉呈》)他说的"平淡"不是指陶渊明、韦应物的诗风，而是指一种炉火纯青的艺术境界，一种超越了雕润绮丽的老成风格。梅尧臣的创作实践表明了他追求这种风格的过程，例如他的《鲁山山行》和《东溪》这两首名作：

适与野情惬，千山高复低。好峰随处改，幽径独行迷。霜落熊升树，林空鹿饮溪。人家在何许，云外一声鸡。

行到东溪看水时，坐临孤屿发船迟。野凫眠岸有闲意，老树着花无丑枝。短短蒲茸齐似剪，平平沙石净于筛。情虽不

厌住不得，薄暮归来车马疲。

两首诗分别作于39岁和54岁时，都体现了“平淡”的风格倾向。然而前者“平淡”之中带有几分清丽，结尾尤为蕴藉，以情韵见长。而后者则“平淡”之中颇见老健，结尾意随言尽，且故作枯涩之笔，全诗以思理取胜。可见梅尧臣诗风的演变是以偏离唐诗丰神情韵的风格为方向的。虽说这种尝试有时给梅诗带来了词句枯涩、缺乏韵味的缺点，但它最终导致了新诗风的形成。欧阳修在梅尧臣卒后评其诗说：“其初喜为清丽、闲肆、平淡，久则涵演深远，间亦琢刻以出怪巧，然气完力馀，益老以劲。”（《梅圣俞墓志铭》）这个概括是相当准确的。

梅诗的题材走向和风格倾向都具有得宋诗风气之先的意义，后人评之为：“去浮靡之习，超然于昆体极弊之际；存古淡之道，卓然于诸大家未起之先。”[13]正是着眼于此，从欧阳修到王安石、苏轼都对梅诗赞叹不已，这也正是宋人对这位一代诗风开创者的公正评价。

与梅、欧共同革新诗风的重要诗人还有苏舜钦（1008～1049）[14]。苏舜钦性格豪迈，诗风也豪放雄肆。他早年慷慨有大志，喜以诗歌痛快淋漓地反映时政，抒发强烈的政治感慨，例如《庆州败》对北宋与西夏的战争中宋军将昧士怯终致丧师辱国的丑闻的抨击，《城南感怀呈永叔》对达官贵人坐视民瘼空发高论的行径的揭露，都是直言痛斥，毫无顾忌。他被逐后的诗多抒写心中的愤懑之情，例如《维舟野步呈子履》：“四顾不见人，高歌免惊众。”《天平山》：“庶得耳目清，终甘死于虎。”虽牢骚满纸，却仍然表达了对黑暗势力的蔑视，同样具有批判现实的意义。

苏舜钦的另一类诗是写景诗，他喜写雄奇阔大之景，赞美自然界的壮伟力量，如《大风》、《城南归值大风雪》等。这些诗同样显示了诗人开阔的胸怀和豪迈的性格。

苏舜钦诗直率自然，意境开阔，以雄豪奔放的风格见长。这种

风格主要体现于他的长篇古诗，例如《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》中的一段："长空无瑕露表里，拂拂渐上寒光流。江平万顷正碧色，上下清澈双璧浮。自视直欲见筋脉，无所逃遁鱼龙忧。不疑身世在地上，只恐槎去触斗牛。"想象奇特，笔力酣畅，本是宁静柔和的月夜也被赋予开阔的意境，风格奔放。苏舜钦的短诗也有相似的风格倾向，但是语言更为凝练，例如《淮中晚泊犊头》：

> 春阴垂野草青青，时有幽花一树明。晚泊孤舟古祠下，满川风雨看潮生。

由于苏舜钦作诗往往是落笔疾书，所以推敲、剪裁的功夫略嫌不足，有些作品有不够含蓄、不够精练的缺点。宋诗畅尽而伤直露的特点，在苏舜钦诗中已见端倪。

欧、梅、苏的诗歌创作在艺术上还不够成熟，然而他们为革新宋初诗风作出了很大贡献，为宋诗的继续发展开辟了道路。稍后的大诗人王安石、苏轼等人正是沿着他们的道路继续前进的。

第三节　王安石等人的散文

王安石散文简洁峻切的风格　　曾巩散文平正周详的风格

比欧阳修稍晚，一批优秀的散文作家活跃于文坛，其中最著名的是王安石、曾巩和苏洵、苏轼、苏辙。他们连同欧阳修，与唐代的韩愈、柳宗元齐名，被后人合称为"唐宋八大家"。

王安石（1021～1086），字介甫，晚号半山，抚州临川（今江西临川）人。他是北宋著名的政治家，早年在鄞县、舒州等地作地方官，积累了外任的从政经验。宋神宗熙宁二年（1069），王安石任参

知政事,次年拜相,主持变法。他力图通过新法来达到富国强兵的目的,但由于变法的程度很激烈,所以尽管得到神宗的支持,还是引起了保守势力乃至主张稳健改革的苏轼等人的反对,导致了长达数十年的新旧党争[15]。熙宁九年(1076),王安石罢相退居江宁,从此退出了政坛。宋哲宗元祐元年(1086),在旧党东山再起、新政被全部废除后,王安石卒于江宁。

王安石是以政治家自许的,他的文学观点以重道崇经为指导思想。他说:"所谓文者,务为有补于世而已矣。所谓辞者,犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华,不必适用。诚使适用,亦不必巧且华。要之以适用为本,以刻镂绘画为之容而已。"(《上人书》)可见王安石虽然不排斥文学的艺术性,但他更重视文学的实际功用。

王安石的散文大多是直接为其政治服务的,这些作品论点鲜明,逻辑严密,有很强的说服力。例如《上仁宗皇帝言事书》、《本朝百年无事劄子》等,对宋王朝的现实形势作了深刻的分析,从而证明实行变法的必要性和可能性,堪称新法的纲领。又如他的学术论文《周礼义序》、《诗义序》等,都是为配合新法而推行的新学而作,也具有同样的特点。

王安石的短文更能体现其散文的个性风格,那就是直陈己见,不枝不蔓,简洁峻切,短小精悍。如司马光的《与王介甫书》以3000字的篇幅指责新法,王安石的《答司马谏议书》则以380字的短书作答,集中笔墨对司马光信中关于"侵官"、"生事"、"征利"、"拒谏"、"招怨"的五点指责逐条批驳,语意廉悍,文笔犀利。比如对"征利"的反驳仅用一句话:"为天下理财,不为征利!"一针见血,语约义丰,具有高度的概括性。极度的简洁和周密的说理相结合,便形成了被清人刘熙载称为"瘦硬通神"(《艺概》)的独特风貌。又如史论《读孟尝君传》:

世皆称孟尝君能得士,士以故归之,而卒赖其力,以脱于虎豹之秦。嗟乎!孟尝君特鸡鸣狗盗之雄耳,岂足以言得士?

不然，擅齐之强，得一士焉，宜可以南面而制秦，尚何取于鸡鸣狗盗之力哉？夫鸡鸣狗盗之出其门，此士之所以不至也。

全文不足百字，然而层次分明，议论周密，词气凌厉而贯注，势如破竹，具有不容置辩的逻辑力量。

王安石的散文创作充分发挥了古文的实际功用，从而提高了这种文体的实用价值，这对古文的发展是大有裨益的。当然王安石的散文也有缺点，他过于注重逻辑说服力，而对艺术感染力重视不够。例如他的游记名篇《游褒禅山记》，议论透辟精警，但写景寥寥数笔，形象性稍嫌不足[16]。

曾巩（1019～1083）是与王安石同时的古文名家[17]。他是欧阳修的学生，作文遵循欧阳修的指点。曾文议论委曲周详，文字简练平正，结构严谨而舒缓。曾文长于议论，如其名作《墨池记》，按体裁应是记叙文，但文章的主要内容却是借王羲之苦练书法的故事来发议论。曾文在当时享有盛名，南宋的吕祖谦、朱熹也对他评价很高，其原因是曾文平正古雅的文风非常符合理学家的文章标准。

第四节　王安石的诗歌

早期诗风的特点　　王荆公体及晚年诗风向唐诗复归　　王令的诗

王安石写诗与作文一样，也有重视实际功用的倾向。但是他也把诗歌看作是抒情述志的工具，偏重于抒写个人的情怀，反映的生活内容也更为丰富，所以其诗歌的艺术成就超过了他的散文。

王安石的诗风在56岁退居江宁以后发生了较大的变化，他的创作历程可以此为界分成前后两期[18]。前期的王诗注重反映社会现实，像《河北民》描写边界地区人民在灾年的悲惨生活，《兼

井》、《发廪》等批判贪官污吏，都有深刻的现实意义。与此同时，王安石也写了许多抒情诗，其中颇有思亲怀友的名作，如《思王逢原》三首怀念德才兼备却不幸早逝的好友王令，《示长安君》写岁月流逝、兄妹离别之情，语淡情深，十分感人，表现了这位严肃、刚强的政治家的另外一面。写得更出色的是咏史诗，他继承了左思、杜甫以来借咏史以述志的传统，对历史人物和历史事件表达了新颖的看法，并抒发了自己的政治感情。如《贾生》："一时谋议略施行，谁道君王薄贾生？爵位自高言尽废，古来何啻万公卿？"前人咏贾谊，多着眼于其才高位下的悲剧命运，王诗却独排众议，认为贾谊的政治主张多被汉廷采纳，其作为政治家的命运远胜于那些徒得高官厚禄者。此诗借咏史以明志，字里行间隐约可见王安石本人的政治家风采。王安石的《明妃曲二首》更是传诵一时的名作，试看其一：

> 明妃初出汉宫时，泪湿春风鬓脚垂。低徊顾影无颜色，尚得君王不自持。归来却怪丹青手，入眼平生几曾有？意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。一去心知更不归，可怜著尽汉宫衣。寄声欲问塞南事，只有年年鸿雁飞。家人万里传消息：好在毡城莫相忆。君不见咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北！

唐人咏王昭君多骂毛延寿，多写王之顾恋君恩，而此诗却说王之美貌本非画像所能传达，王昭君流落异域的命运未必比终老汉宫更为不幸，都体现了在唐诗之外求新求变的精神。而结尾指出王昭君的悲剧乃是古今宫嫔的共同命运，议论之精警突过前人，充分体现了宋诗长于议论的特征。

王安石退出政治舞台以后，心情渐趋平淡，诗风也随之趋于含蓄深沉。虽然后期王诗中仍有寓悲壮于闲淡之中的情形，如《北陂杏花》中"纵被东风吹作雪，绝胜南陌碾成尘"两句，无疑寓有对自己高尚情操的孤芳自赏之意。但如果与早期所作《华藏院此君

亭》中的咏竹名句"人怜直节生来瘦,自许高才老更刚"相比,则诗风显然已从直截刻露变为深婉不迫了。

后期王诗中最有代表性的作品是写景抒情的绝句,正是这些诗使王安石在当时诗坛上享有盛誉。黄庭坚说:"荆公暮年作小诗,雅丽精绝,脱去流俗。"(见胡仔《苕溪渔隐丛话》前集)叶梦得说:"王荆公晚年诗律尤精严,选语用字,间不容发。"(《石林诗话》卷上)从宋人的这些言论来看,人们称王诗为"王荆公体",主要是着眼于其晚期诗风[19]。如《雪干》和《书湖阴先生壁》:

雪干云净见遥岑,南陌芳菲复可寻。换得千颦为一笑,东风吹柳万黄金。

茅檐长扫净无苔,花木成畦手自栽。一水护田将绿绕,两山排闼送青来。

这些诗描写细致,修辞巧妙,韵味深永。如果说王安石早期的诗风显示了直截刻露的宋诗特征,那么其晚期诗则以丰神远韵的风格体现出向唐诗的复归。所以王诗在当时诗坛上自成一家,其艺术成就也足以列于宋诗大家的行列。

王安石非常器重的王令(1032~1059)[20],才高命蹇,未及施展抱负即不幸早逝,但他在诗歌创作上已经取得了一定的成就。王令诗以抨击时弊、抒写自己的远大抱负为主要内容,风格雄伟奔放,语言奇崛有力。充满着浪漫色彩的长篇五古《梦蝗》巧妙地借蝗虫的申辩揭露了人间的种种不平等现象,痛斥贪官污吏等寄生虫对人民造成的烈于蝗害的灾难,构思奇特,笔锋犀利,是一篇杰出的寓言诗。王令的抒情诗也具有开阔雄大的意境,如《暑旱苦热》:

清风无力屠得热,落日着翅飞上山。人固已惧江海竭,

天岂不惜河汉干？昆仑之高有积雪，蓬莱之远常遗寒。不能手提天下往，何忍身去游其间！

丰富的想象力和雄伟的气魄都是宋诗中罕见的。但是此诗语句粗豪生硬，意蕴发露无馀，也正是宋诗缺点的典型表现。

注 释

〔1〕欧阳修文中常自称庐陵人，而《欧阳文忠公集》卷七一《欧阳氏谱图序》云："修之皇祖始居沙溪，至和二年分吉水置永丰县，而沙溪分属永丰。今谱虽著庐陵，而实为吉州永丰人也。"严杰《欧阳修年谱》（南京出版社1993年排印本）从之。今按永丰置县事在至和元年（1054），其时欧阳修已48岁，不得以之定其籍贯。且庐陵为吉州州治所在地，故仍以欧阳修为庐陵人为妥。

〔2〕尹洙（1001～1047）、梅尧臣的年龄长于欧阳修。尹洙早作古文，且创造了古峭简洁的文风，对欧阳修有所启发。但是欧阳修后来居上，终于在古文上作出了比尹洙更大的贡献。范仲淹也曾指出："师鲁深于《春秋》，故其文谨严，辞约而理精，章奏疏议，大见风采。士林方耸慕焉，遽得欧阳永叔，从而大振之，由是天下之文一变。"（《尹师鲁河南集序》）梅尧臣革新诗风在欧阳修之前，成就也不低于欧，但是欧的政治地位和其他成就（古文、史学等）都高于梅，所以欧阳修成为文坛盟主，而尹、梅则成为其辅佐者。正如《四库全书总目》卷一五三《宛陵集提要》所说："佐修以变文体者，尹洙；佐修以变诗体者，则尧臣也。"

〔3〕见《怪说中》，《徂徕石先生文集》卷五，中华书局1984年排印本。按：石介此文作于宋仁宗景祐年间，其时杨亿去世已十馀年，但西昆体的影响仍然很大。

〔4〕"太学体"的作品大多不传，今存若干断句，文如"狼子豹孙，林林逐逐"（见《欧阳文忠公集》附录五《事迹》），诗如"学海波中老龙，圣人门前大虫"（见胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二五），风格确很险怪。

〔5〕关于欧阳修反对西昆体和"太学体"的过程，参看葛晓音《北宋诗文革新的曲折过程》，《中国社会科学》1989年第2期。

〔6〕据《旧唐书·李商隐传》载,李商隐、温庭筠、段成式皆长于骈文,一时齐名,号称"三十六体"。系因三人皆排行十六而得此名。宋王应麟《小学绀珠·艺文类》"三十六体"条云:"李商隐、温庭筠、段成式三人皆行第十六。"

〔7〕吴充《行状》,《欧阳文忠公集》附录一。按:此文作于宋神宗熙宁六年(1073),即欧阳修去世的第二年,可代表当时人的看法。

〔8〕朱熹《朱子语类》卷一三九载:"顷有人买得他《醉翁亭记》稿,初说滁州四面有山,凡数十字。末后改定,只曰'环滁皆山也'五字而已。"这是欧阳修作文精益求精、不惮屡改的著名例子。这种力求简洁的文风是当时古文家的共同倾向。据邵伯温《邵氏闻见录》卷八记载,宋仁宗初年,欧阳修与尹洙同在洛阳。有一次钱惟演建成"双桂楼","命永叔、师鲁作记。永叔文先成,凡千馀言。师鲁曰:'某用五百字可记。'"可见他们是自觉追求简洁文风的。另参释文莹《湘山野录》卷中的类似记载。

〔9〕见《梅圣俞诗集序》。按:唐代韩愈已注意到诗歌创作有"欢愉之辞难工,而穷苦之言易好"(《荆潭唱和诗序》)的现象,欧阳修则从作者遭遇的角度探究其原因,更为透辟。

〔10〕见《答韩三子华韩五持国韩六玉汝见赠述诗》。按:梅尧臣此诗作于宋仁宗庆历六年(1046),而欧文《梅圣俞诗集序》则作于宋仁宗皇祐二年(1050),定稿于梅去世后,所以欧阳修的观点很可能受到了梅尧臣的启发。参看郭绍虞主编《中国历代文论选》中册,第14~15页,中华书局1962年排印本。

〔11〕欧阳修对西昆诗风并不一概否定,他对西昆体用笔精细的优点有所借鉴,例如《唐崇徽公主手痕和韩内翰》云:"玉颜自古为身累,肉食何人与国谋。"叶梦得《石林诗话》卷上评曰:"虽昆体之工,亦未易比。"

〔12〕梅尧臣,字圣俞,宣州宣城(今安徽宣城)人。因宣城古名宛陵,故世称宛陵先生。他出身农家,屡试不第。宋仁宗天圣九年(1031)凭叔父之门荫入仕,历任州县属官。皇祐三年(1051)赐同进士出身,任太常博士等职。著有《宛陵先生集》。其生平事迹,见《宋史》卷四四三本传;另参朱东润《梅尧臣传》,中华书局1979年排印本。

〔13〕元人龚啸语,见《四部丛刊》本《宛陵先生集》附录龚啸《跋前二诗》。

〔14〕苏舜钦,字子美,祖籍梓州铜山(今四川中江),曾祖时移居开封。宋仁宗天圣七年(1034)进士及第,历任县令等职。庆历四年(1044)因范仲

淹荐任集贤殿校理、监进奏院。同年因细故被政敌诬陷,削职为民,寓居苏州沧浪亭。四年后病卒。著有《苏学士文集》。按:苏舜钦卒于庆历八年(1048)十二月,于公历已入1049年。其生平事迹见《宋史》卷四四二本传。

〔15〕关于王安石新法的始末及评价,可参看邓广铭《王安石》,人民出版社1979年排印本;漆侠《王安石变法》,上海人民出版社1979年排印本。

〔16〕王安石散文的上述特征深受后代特重"义法"的古文家的推重。如近人高步瀛的《唐宋文举要》(上海古籍出版社1982年排印本),选文宗旨一遵清代桐城派的观点,此书的甲编(古文部分)选王安石文达22篇,为宋代作家之冠。王文中的《周礼义序》、《上仁宗皇帝书》等均入选。

〔17〕曾巩,字子固,南丰(今江西南丰)人。宋仁宗嘉祐二年(1057)进士,曾知齐州、福州等地,官至中书舍人。《宋史》卷三一九有传。著有《南丰类稿》。

〔18〕王安石诗有南宋李壁的注本,今以上海古籍出版社1993年据朝鲜活字本影印的《王荆文公诗李壁注》为最完备,共收诗一千五百三十馀首。李注精确赅洽,向称佳注,但它仅对少量作品注明了作年,全书并未编年。今人李德身著有《王安石诗文系年》(陕西人民出版社1987年排印本),但系年不尽准确。所以有一些王诗尚无准确的系年,但大致上可以看出作于前期还是后期。

〔19〕"王荆公体"一词首见于南宋严羽《沧浪诗话·诗体》,但严羽没有解释"王荆公体"的内涵。参看莫砺锋《论王荆公体》,《南京大学学报》1990年第1期。

〔20〕王令,字逢原,先世居于魏郡元城(今河北大名),长于广陵(今江苏扬州)。王令不应科举,除短期出任高邮学官外,一直以教私塾为生。28岁病卒。著有《王令集》。

第四章　苏　轼

宋代文人有强烈的结盟思想，几乎每个时期都出现了领导风气的文坛盟主。不同时期的盟主之间还存在着类似禅门宗祖衣钵相传的继承关系[1]。早在欧阳修主盟文坛时，他就明确表示把将来领导文坛的责任交付给年青的苏轼，并预言苏轼的成就将超过自己。苏轼对此当仁不让，他后来对门人宣称："方今太平之盛，文士辈出，要使一时之文有所宗主。昔欧阳文忠常以是任付与某，故不敢不勉。异时文章盟主，责在诸君，亦如文忠之付授也。"（见李廌《师友谈记》）正是在这种背景下，北宋文学出现了一浪高于一浪的发展态势。苏轼没有辜负欧阳修的期望，宋文、宋诗和宋词都在他手中达到了高峰。所以当后人说到宋代文学的最高成就时，会不约而同地把目光集中到苏轼身上。

第一节　苏轼的人生观和创作道路

儒、道、禅的融合　　乐观旷达的人生态度　　黄州、惠州、儋州：逆境中的创作高峰

苏轼（1037～1101）[2]，字子瞻，号东坡居士，眉州眉山（今属四川）人。他的家庭富有文学传统，祖父苏序好读书，善作诗。父亲苏洵是古文名家，曾对苏轼和其弟苏辙悉心指导。母亲程氏有知识且深明大义，曾为幼年的苏轼讲述《后汉书·范滂传》，以古代志士的事迹勉励儿子砥砺名节。当苏轼21岁出蜀进京时，他的学识修养已经相当成熟了。

苏轼学识渊博，思想通达，在北宋三教合一的思想氛围中如鱼得水。苏辙记述苏轼的读书过程是："初好贾谊、陆贽书，论古今治

乱，不为空言。既而读《庄子》，喟然叹息曰：'吾昔有见于中，口未能言。今见《庄子》，得吾心矣！'……后读释氏书，深悟实相，参之孔、老，博辩无碍，浩然不见其涯也。"（《亡兄子瞻端明墓志铭》）苏轼不仅对儒、道、释三种思想都欣然接受，而且认为它们本来就是相通的。他曾说"庄子盖助孔子者"，庄子对孔学的态度是"阳挤而阴助之"（《庄子祠堂记》）。他又认为"儒释不谋而同"，"相反而相为用"（《南华长老题名记》）。这种以儒学体系为根本而浸染释、道的思想是苏轼人生观的哲学基础。

苏轼服膺儒家经世济民的政治理想，他 22 岁中进士，26 岁又中制科优入三等（宋代的最高等），入仕后奋厉有用世之志。他为人坦荡，讲究风节，有志于改革朝政且勇于进言。由于注重政策的实际效果，他在王安石厉行新法时持反对态度，当司马光废除新法时又持不同意见，结果多次受到排斥打击。他在外任时勤于政事，尽力为地方上多做实事。他先后在杭州、密州、徐州、湖州任地方官，灭蝗救灾，抗洪筑堤，政绩卓著。甚至在贬到惠州后，他还捐助修桥二座。只要环境允许，苏轼总是尽力有所作为。然而苏轼一生仕途坎坷，屡遭贬谪，未能充分施展他的政治才干。他 44 岁时遭遇"乌台诗案"[3]，险遭不测。晚年更被一贬再贬，直到荒远的海南，食芋饮水，与黎族人民一起过着艰苦的生活。苏轼对苦难并非麻木不仁，对加诸其身的迫害也不是逆来顺受，而是以一种全新的人生态度来对待接踵而至的不幸，把儒家固穷的坚毅精神、老庄轻视有限时空和物质环境的超越态度以及禅宗以平常心对待一切变故的观念有机地结合起来，从而做到了蔑视丑恶，消解痛苦[4]。这种执着于人生而又超然物外的生命范式蕴含着坚定、沉着、乐观、旷达的精神，因而苏轼在逆境中照样能保持浓郁的生活情趣和旺盛的创作活力。

苏轼平生受到两次严重的政治迫害，第一次是 45 岁那年因"乌台诗案"而被贬至黄州，一住四年。第二次是在 59 岁时被贬往惠州，62 岁时贬至儋州，到 65 岁才遇赦北归，前后在贬所六年。

苏轼去世前自题画像说:"问汝平生功业,黄州、惠州、儋州。"(《自题金山画像》)就其政治事业而言,这话当然是自嘲。但对文学家的苏轼来说,他的盖世功业确实是在屡遭贬逐的逆境中建立的。虽说苏轼早就名震文坛,贬至黄州后且因畏祸而不敢多写诗文,但黄州时期仍是他创作中的一个高峰。散文如前、后《赤壁赋》,诗如《寒食雨二首》,词如《念奴娇·赤壁怀古》等名篇都创作于此时。苏轼被贬至惠州、儋州时,已是饱经忧患的垂暮之人,但创作激情仍未衰退,而且在艺术上进入了精深华妙的新境界。贬谪生涯使苏轼更深刻地理解了社会和人生,也使他的创作更深刻地表现出内心的情感波澜。在宋代就有人认为贬至海南并不是苏轼的不幸[5],逆境是时代对这位文学天才的玉成。

第二节　苏轼的古文和辞赋、四六

自然与雄放　　兼收并蓄的艺术气魄　　善于翻新出奇的议论文　　叙事、抒情、说理三种功能的完美结合　　辞赋和四六

苏轼的文学思想是文、道并重。他推崇韩愈和欧阳修对古文的贡献,认为韩愈"文起八代之衰,道济天下之溺"(《潮州韩文公庙碑》),又认为欧阳修"论大道似韩愈"、"记事似司马迁"(《六一居士集叙》),都是兼从文、道两方面着眼的。但是苏轼的文道观在北宋具有很大的独特性。首先,苏轼认为文章的艺术具有独立的价值,如"精金美玉,市有定价"[6],文章并不仅仅是载道的工具,其自身的表现功能便是人类精神活动的一种高级形态:"物固有是理,患不知之,知之患不能达之于口与手。"(《答虔倅俞括》)其次,苏轼心目中的"道"不限于儒家之道,而是泛指事物的规律,例如"日与水居"的人"有得于水之道"(《日喻》)。所以苏轼主张文章应像客观世界一样,文理自然,姿态横生。他提倡艺术风格的

多样化和生动性，反对千篇一律的统一文风，认为那样会造成文坛“弥望皆黄茅白苇”般的荒芜[7]。

正是在这种独特的文学思想指导下，苏轼的散文呈现出多姿多采的艺术风貌。他广泛地从前代的作品中汲取艺术营养，其中最重要的渊源是孟子和战国纵横家的雄放气势、庄子的丰富联想和自然恣肆的行文风格。苏轼自谓：“吾文如万斛泉源，不择地皆可出，在平地滔滔汩汩，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止。”(《自评文》)他的自我评价与读者的感受是相吻合的，苏轼确实具有极高的表现力，在他笔下几乎没有不能表现的客观事物或内心情思。苏文的风格则随着表现对象的不同而变化自如，像行云流水一样的自然、畅达。韩愈的古文依靠雄辩和布局、蓄势等手段来取得气势的雄放，而苏文却依靠挥洒如意、思绪泉涌的方式达到了同样的目的。苏文气势雄放，语言却平易自然，这正是宋文异于唐文的特征之一。

苏轼擅长写议论文。他早年写的史论有较浓的纵横家习气，有时故作惊人之论而不合义理，如《贾谊论》责备贾谊不知结交大臣以图见信于朝廷，《范增论》提出范增应为义帝诛杀项羽。但也有许多独到的见解，如《留侯论》谓圯上老人是秦时的隐君子，折辱张良是为了培育其坚忍之性；《平王论》批评周平王避寇迁都之失策，见解新颖深刻，富有启发性。这些史论在写作上善于随机生发，翻空出奇，表现出高度的论说技巧，成为当时士子参加科场考试的范文，所以流传极广。苏轼早年的政论文也有类似的风格特点，但随着阅历的加深，纵横家的习气遂逐渐减弱，例如元祐以后所写的一些奏议，内容上有的放矢，言词则剀切沉着，接近于贾谊、陆贽的文风。

史论和政论虽然表现出苏轼非凡的才华，但杂说、书札、序跋等议论文，更能体现苏轼的文学成就。这些文章同样善于翻新出奇，但形式更为活泼，议论更为生动，而且往往是夹叙夹议，兼带抒

情。它们以艺术感染力来加强逻辑说服力，所以比史论和政论更加具备美文的性质。例如《日喻》中的两段比喻：

> 生而眇者不识日，问之有目者。或告之曰："日之状如铜盘。"扣盘而得其声。他日闻钟，以为日也。或告之曰："日之光如烛。"扪烛而得其形。他日揣籥，以为日也。日之与钟、籥，亦远矣，而眇者不知其异，以其未尝见而求之人也。

> 南方多没人，日与水居也，七岁而能涉，十岁而能浮，十五而能浮没矣。夫没者，岂苟然哉，必将有得于水之道者。日与水居，则十五而得其道。生不识水，则虽壮，见舟而畏之。故北方之勇者，问于没人，而求其所以没，以其言试之河，未有不溺者也。故凡不学而务求道，皆北方之学没者也。

此文论证了对事物的认识不能依赖片面的见闻，必须经过实践才能掌握事物规律的道理，说理十分透辟，但它的说理是借助生动的事例，或者说是通过形象来展现的，所以它给读者的印象不但深刻，而且生动鲜明，既能使人得到知性的认识，又能带来审美的愉悦。

又如《文与可画筼筜谷偃竹记》，一方面记述文与可画竹的情形，另一方面以充满感情的笔触回忆自己与文与可亲密无间的交往，以及文与可死后自己的悲慨，具有浓郁的抒情意味。又从文与可的创作经验中总结出艺术创作应胸有成竹的规律，也是夹叙夹议的范例。

苏轼的叙事记游之文，叙事、抒情、议论三种功能更是结合得水乳交融。《石钟山记》是一篇以论说为主的游记，它围绕石钟山得名的由来，根据实地考察的见闻，纠正了前人的说法，并引伸出对没有"目见耳闻"的事物不能"臆断其有无"的哲理，思路清晰，论证透辟。尤其可贵的是此文的议论是在情景交融的优美意境中

逐步展开的，例如写月夜泛舟察看山形的一段：

> 至暮夜月明，独与迈乘小舟至绝壁下，大石侧立千仞，如猛兽奇鬼，森然欲搏人。而山上栖鹘，闻人声亦惊起，磔磔云霄间。又有若老人欬且笑于山谷中者，或曰，此鹳鹤也。余方心动欲还，而大声发于水上，噌吰如钟鼓不绝，舟人大恐。

寥寥几笔即画出一个幽美而又阴森的境界，读之恍如身临其境，作者赏幽探险、务实求真的情怀也随之展现无遗。而情景交融的描写又是直接配合议论的，堪称叙事、抒情、说理三种功能完美结合的典范。

由于苏轼作文以“辞达”为准则[8]，所以当行即行，当止即止，很少有芜词累句，这在他的笔记小品中表现得最为突出。如《记承天寺夜游》：

> 元丰六年十月十二日，夜，解衣欲睡，月色入户，欣然起行。念无与为乐者，遂至承天寺，寻张怀民。怀民亦未寝，相与步于中庭。庭下如积水空明，水中藻荇交横，盖竹、柏影也。何夜无月？何处无竹柏？但少闲人如吾两人者耳。

全文仅八十馀字，但意境超然，韵味隽永，为宋代小品文中的妙品。

苏轼的辞赋和四六也取得了很高的成就。他的辞赋继承了欧阳修的传统，但更多地融入了古文的疏宕萧散之气，吸收了诗歌的抒情意味，从而青出于蓝而胜于蓝，创作了《赤壁赋》和《后赤壁赋》这样的名篇。《赤壁赋》沿用赋体主客问答、抑客伸主的传统格局，抒写了自己的人生哲学，同时也描写了长江月夜的幽美景色。全文骈散并用，情景兼备，堪称优美的散文诗。如写景的一段：

> 清风徐来,水波不兴。举酒属客,诵明月之诗,歌窈窕之章。少焉,月出于东山之上,徘徊于斗牛之间。白露横江,水光接天。纵一苇之所如,凌万顷之茫然。浩浩乎如凭虚御风而不知其所止,飘飘乎如遗世独立,羽化而登仙。

幽美、澄澈的景色与轻松愉悦的心情构成开阔明朗的艺术境界,而那种渺渺茫茫、若有若无的虚幻感觉,又直接为后文写超然物外的人生哲理作了铺垫,体现出作者高超的表达能力和语言技巧。

苏轼甚至在四六中也同样体现出行云流水的风格,他在翰林院任职时所拟的制诰典赡高华,浑厚雄大,为台阁文字中所罕见。他遭受贬谪后写的表启更是真切感人,是四六体中难得的性情之作。如《谢量移汝州表》:

> 只影自怜,命寄江湖之上;惊魂未定,梦游缧绁之中。憔悴非人,章狂失志。妻孥之所窃笑,亲友至于绝交。疾病连年,人皆相传为已死;饥寒并日,臣亦自厌其馀生。

苏轼的散文在宋代与欧阳修、王安石齐名,但如果单从文学的角度来看,则苏文无疑是宋文中成就最高的一家。

第三节 苏轼的诗

对社会的干预和对人生的思考　乐观旷达的精神　对艺术技巧的娴熟运用和超越　有必达之隐而无难显之情　刚柔相济的艺术风格　宋诗最高成就的代表

苏轼秉性正直,为人坦率,曾自称:“言发于心而冲于口,吐之则逆人,茹之则逆余。以为宁逆人也,故卒吐之。”(《思堂记》)所

以苏轼对社会现实的看法和对人生的思考都毫无掩饰地表现在其文学作品中，其中又以诗歌最为淋漓酣畅。在二千七百多首苏诗中，干预社会现实和思考人生的题材十分突出。

苏轼对社会现实中种种不合理的现象抱着“一肚皮不合时宜”的态度[9]，始终把批判现实作为诗歌的重要主题。他在许多州郡做过地方官，了解民情，常把耳闻目见的民间疾苦写进诗中，如写北方遭受蝗旱之灾的农民：“三年东方旱，逃户连欹栋。老农释耒叹，泪入饥肠痛。”（《除夜大雪留潍州元日早晴遂行中途雪复作》）又写南方水灾侵袭下的百姓：“哀哉吴越人，久为江湖吞。官自倒帑廪，饱不及黎元。”（《送黄师是赴两浙宪》）当时赋税沉重，谷贱伤农，对外岁币的负担也都压在农民身上，他们千辛万苦收获了粮食，也难以对付官府的征敛：“官今要钱不要米，西北万里招羌儿。龚黄满朝人更苦，不如却作河伯妇！”（《吴中田妇叹》）

更可贵的是，苏轼对社会的批判并未局限于新政，也未局限于眼前，他对封建社会中由来已久的弊政、陋习进行抨击，体现出更深沉的批判意识。如晚年所作的《荔支叹》：

> 十里一置飞尘灰，五里一堠兵火催。颠坑仆谷相枕藉，知是荔支龙眼来。飞车跨山鹘横海，风枝露叶如新采。宫中美人一破颜，惊尘溅血流千载。永元荔支来交州，天宝岁贡取之涪。至今欲食林甫肉，无人举觞酹伯游。我愿天公怜赤子，莫生尤物为疮痏。雨顺风调百谷登，民不饥寒为上瑞。君不见武夷溪边粟粒芽，前丁后蔡相笼加。争新买宠各出意，今年斗品充官茶。吾君所乏岂此物？致养口体何陋耶！洛阳相君忠孝家，可怜亦进姚黄花！

从唐代的进贡荔枝写到宋代的贡茶献花，对官吏的媚上取宠、宫廷的穷奢极欲予以尖锐的讥刺。苏轼在屡遭贬谪的晚年仍然如此敢怒敢骂，可见他的批判精神是何等执着！

苏轼一生宦海浮沉，奔走四方，生活阅历极为丰富。他善于从人生遭遇中总结经验，也善于从客观事物中见出规律。在他眼中，极平常的生活内容和自然景物都蕴含着深刻的道理，如《题西林壁》和《和子由渑池怀旧》两诗：

> 横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。

> 人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西？老僧已死成新塔，坏壁无由见旧题。往日崎岖还记否？路长人困蹇驴嘶。

在这些诗中，自然现象已上升为哲理，人生的感受也已转化为理性的反思。尤为难能可贵的是，诗中的哲理是通过生动、鲜明的艺术意象自然而然地表达出来，而不是经过逻辑推导或议论分析所得。这样的诗歌既优美动人，又饶有趣味，是名副其实的理趣诗。“不识庐山真面目”和“雪泥鸿爪”一问世即流行为成语，说明苏轼的理趣诗受到读者的普遍喜爱。苏诗中类似的作品还有很多，如《泗州僧伽塔》、《饮湖上初晴后雨》、《慈湖夹阻风》等。苏轼极具灵心慧眼，所以到处都能发现妙理新意。

深刻的人生思考使苏轼对沉浮荣辱持有冷静、旷达的态度，这在苏诗中有充分的体现。苏轼在逆境中的诗篇当然含有痛苦、愤懑、消沉的一面，如在黄州作的《寒食雨二首》，写“空庖煮寒菜，破灶烧湿苇”的生活困境和“君门深九重，坟墓在万里”的心态，语极沉痛。但苏轼更多的诗则表现了对苦难的傲视和对痛苦的超越。黄州这座山环水绕的荒城在他笔下是“长江绕郭知鱼美，好竹连山觉笋香”（《初到黄州》），多石崎岖的坡路则被写成“莫嫌荦确坡头路，自爱铿然曳杖声”（《东坡》）。岭南荒远，古人莫不视为畏途。韩愈贬潮州，柳宗元贬柳州，作诗多为凄苦之音[10]。然而当苏轼

被贬至惠州时,却作诗说:“日啖荔支三百颗,不辞长作岭南人。”(《食荔支二首》之二)及贬儋州,又说:“他年谁作舆地志,海南万里真吾乡。”(《吾谪海南,子由雷州,被命即行,了不相知。至梧乃闻其尚在藤也,旦夕当追及。作此诗示之》)这种乐观旷达的核心是坚毅的人生信念和不向厄运屈服的斗争精神,所以苏轼在逆境中的诗作依然是笔势飞腾,辞采壮丽,并无衰疲颓唐之病,如《六月二十日夜渡海》:

> 参横斗转欲三更,苦雨终风也解晴。云散月明谁点缀?天容海色本澄清。空馀鲁叟乘桴意,粗识轩辕奏乐声。九死南荒吾不恨,兹游奇绝冠平生!

这是苏轼从儋州遇赦北归时所作,诗中流露出战胜黑暗的自豪心情和宠辱不惊的阔大胸怀,气势雄放。

苏轼学博才高,对诗歌艺术技巧的掌握达到了得心应手的纯熟境界,并以翻新出奇的精神对待艺术规范,纵意所如,触手成春。苏诗中的比喻生动新奇,层出不穷,例如“春畦雨过罗纨腻”(《南园》)、“相排竞进头如鼋”(《王维吴道子画》)、“欲知垂尽岁,有似赴壑蛇。修鳞半已没,去意谁能遮”(《守岁》),都脍炙人口。又如《百步洪》中连用七喻描摹奔水:“有如兔走鹰隼落,骏马下注千丈坡。断弦离柱箭脱手,飞电过隙珠翻荷。”真正做到了妙喻连生。苏轼读书破万卷,用典时信手拈来,左右逢源。因用典过多,他有时也遭致后人的批评[11],但在多数情况下,苏诗的用典稳妥精当,且浑然天成,达到了如水中着盐的妙境。例如他作诗安慰落第的李廌说:“平生谩说古战场,过眼终迷日五色。”就堪称用典精妙的范例[12]。苏诗中的对仗则既精工又活泼流动,构思打破常规。例如:“山忆喜欢劳远梦,地名惶恐泣孤臣”(《八月七日初入赣过惶恐滩》),“三过门间老病死,一弹指顷去来今”(《过永乐文长老已卒》),对法生新,不落俗套[13]。正因为苏轼对比喻、用典、对仗等

技巧的掌握已臻化境，所以他能够超越技巧，作诗挥洒如意，丝毫看不出锻炼之痕。如《出颍口初见淮山是日至寿州》：

> 我行日夜向江海，枫叶芦花秋兴长。长淮忽迷天远近，青山久与船低昂。寿州已见白石塔，短棹未转黄茅冈。波平风软望不到，故人久立烟苍茫。

看似平淡实则奇警，看似松散实则精练，诗中几乎不复可睹具体的技巧，因为它的艺术追求是从整体上着眼的。

清人赵翼评苏诗说："天生健笔一枝，爽如哀梨，快如并剪，有必达之隐，无难显之情，此所以继李、杜后为一大家也。"（《瓯北诗话》）的确，苏诗的表现能力是惊人的，在苏轼笔下几乎没有不能入诗的题材。临流照影，汲水煎茶，都是极其平常之事，但苏轼写成"忽然生鳞甲，乱我须与眉。散为百东坡，顷刻复在兹"（《泛颍》）；"大瓢贮月归春瓮，小杓分江入夜瓶"（《汲江煎茶》），就格外生动有趣。又如他只用"三尺长胫阁瘦躯"一句，便活画出病鹤无精打采的清癯之态[14]。他叙写"惠州有潭，潭有潜蛟……虎饮水其上，蛟尾而食之，俄而浮骨水上"的传说，也只用"潜鳞有饥蛟，掉尾取渴虎"十字即写尽其情状[15]。即使是十分难于处理的题材，在苏轼笔下往往能化难为易，举重若轻。比如《续丽人行》咏唐代画家周昉的一幅"背面欠伸内人"，对一个背面的美人如何描写？苏轼先从虚处落笔，推想画中人之美貌："若教回首却嫣然"，再把此美人想象为杜甫当年在曲江头远远望见的一个背影，最后又以民间夫妻相敬如宾的故事作为反衬，慨叹美人深闭宫内的不幸。想落天外，却又非常切题，显示出驾驭题材的非凡能力。

就像其文论一样，苏轼对诗歌风格也主张兼收并蓄。他曾模仿过陶渊明、李白、杜甫、韩愈、孟郊乃至同时诗友黄庭坚的诗风，无不维妙维肖。"短长肥瘦各有态，玉环飞燕谁敢憎"（《孙莘老求墨妙亭诗》）的多元化审美情趣使他能欣赏各种不同的风格倾向。

苏轼尤其重视两种互相对立的风格的融合，所以在评论他人诗文时提出了“清远雄丽”、“清雄绝俗”的术语[16]。苏轼在创作中十分注意使阳刚之美与阴柔之美互相渗透，互相调节。毫无疑问，苏诗的主导风格是雄放，有些作品甚至有粗豪而缺少馀蕴的缺点[17]。然而苏诗中许多佳作已经做到了刚柔相济，从而呈现出“清雄”的风格，例如《游金山寺》：

> 我家江水初发源，宦游直送江入海。闻道潮头一丈高，天寒尚有沙痕在。中泠南畔石盘陀，古来出没随涛波。试登绝顶望乡国，江南江北青山多。羁愁畏晚寻归楫，山僧苦留看落日。微风万顷靴文细，断霞半空鱼尾赤。是时江月初生魄，二更月落天深黑。江心似有炬火明，飞焰照山栖鸟惊。怅然归卧心莫识，非鬼非人竟何物！江山如此不归山，江神见怪惊我顽。我谢江神岂得已，有田不归如江水。

描写细致，层次分明，但又笔势骞腾，兴象超妙。惆怅的心情与潇洒的风度融于一体，且流露出豪迈之气，典型地体现出苏诗的风格特征。

以“元祐”诗坛为代表的北宋后期是宋诗的鼎盛时期[18]，王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道等人的创作将宋诗艺术推向了高峰。就风格个性的突出、鲜明而言，王、黄、陈三家也许比苏轼诗更引人注目。然而论创作成就，则苏轼无疑是北宋诗坛上第一大家。在题材的广泛、形式的多样和情思内蕴的深厚这几个维度上，苏诗都是出类拔萃的。更重要的是，苏轼具有较强的艺术兼容性，他在理论上和创作中都不把某一种风格推到定于一尊的地位。这样，苏轼虽然在创造宋诗生新面貌的过程中作出了巨大的贡献，但他基本上避免了宋诗尖新生硬和枯躁乏味这两个主要缺点。所以苏轼在总体成就上实现了对同时代诗人的超越，成为最受后代广大读者欢迎的宋代诗人。

第四节 苏 轼 的 词

诗词一体的词学观　对词境的开拓　以诗为词的手法　苏词风格的多样性

苏轼在词的创作上也取得了非凡的成就，就一种文体自身的发展而言，苏词的历史性贡献又超过了苏文和苏诗。苏轼继柳永之后，对词体进行了全面的改革，最终突破了词为"艳科"的传统格局，提高了词的文学地位，使词从音乐的附属品转变为一种独立的抒情诗体，从根本上改变了词史的发展方向。

苏轼对词的变革，基于他诗词一体的词学观念和"自成一家"的创作主张。

自晚唐五代以来，词一直被视为"小道"。诗人墨客只是以写诗的馀力和游戏的态度来填词，写成之后"随亦自扫其迹，曰谑浪游戏而已"（胡寅《酒边集序》，见向子諲《酒边集》卷首）。词在宋初文人心目中的地位，是"方之曲艺，犹不逮焉"（同上），不能与"载道"、"言志"的诗歌等量齐观。虽然柳永一生专力写词，推进了词体的发展，但他未能提高词的文学地位。这个任务有待于苏轼来完成。

苏轼首先在理论上破除了诗尊词卑的观念。他认为诗词同源，本属一体，词"为诗之苗裔"[19]，诗与词虽有外在形式上的差别，但它们的艺术本质和表现功能应是一致的。因此他常常将诗与词相提并论，说柳永《八声甘州》中的名句："此语于诗句不减唐人高处"（见赵令畤《侯鲭录》卷七），称道蔡景繁的"新词，此古人长短句诗也"（《与蔡景繁书》）。由于他从文体观念上将词提高到与诗同等的地位，这就为词向诗风靠拢、实现词与诗的相互沟通渗透提供了理论依据。

为了使词的美学品位真正能与诗并驾齐驱，苏轼还提出了词

须"自是一家"的创作主张。他在《与鲜于子骏》中说:"近却颇作小词,虽无柳七郎风味,亦自是一家。……颇壮观也。"此处的"自是一家"之说,是针对不同于柳永词的"风味"而提出的,其内涵包括:追求壮美的风格和阔大的意境,词品应与人品相一致,作词应像写诗一样,抒发自我的真实性情和独特的人生感受。因为只有这样才能"其文如其为人"(《答张文潜县丞书》),在词的创作上自成一家。苏轼一向以文章气节并重,在文学上则反对步人后尘,因而他不满意秦观"学柳七作词"而缺乏"气格"[20]。

扩大词的表现功能,开拓词境,是苏轼改革词体的主要方向。他将传统的表现女性化的柔情之词扩展为表现男性化的豪情之词,将传统上只表现爱情之词变革为表现性情之词,使词像诗一样可以充分表现作者的性情怀抱和人格个性。宋杨湜《古今词话》即说苏轼"凡赋诗缀词,必写其所怀",金人元好问更认为东坡词是"情性之外,不知有文字"(《新轩乐府引》)。例如他在宋神宗熙宁七年(1074)写的《沁园春·密州早行马上寄子由》:

> 孤馆灯青,野店鸡号,旅枕梦残。渐月华收练,晨霜耿耿;云山摛锦,朝露漙漙。世路无穷,劳生有限,似此区区长鲜欢。微吟罢,凭征鞍无语,往事千端。　　当时共客长安。似二陆初来俱少年。有笔头千字,胸中万卷,致君尧舜,此事何难。用舍由时,行藏在我。袖手何妨闲处看。身长健,但优游卒岁,且斗尊前。

既表现了他"致君尧舜"的人生理想和少年时代意气风发、豪迈自信的精神风貌,也流露出中年经历仕途挫折之后复杂的人生感慨[21]。稍后在密州写的《江神子·密州出猎》,则表现了他希望驰骋疆场、以身许国的豪情壮志:

> 老夫聊发少年狂。左牵黄,右擎苍;锦帽貂裘,千骑卷平

冈；为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。　　酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨。持节云中，何日遣冯唐。会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。

这现实中的“射虎”太守和理想中“挽雕弓”、“射天狼”的壮士形象，继范仲淹《渔家傲》词后进一步改变了以红粉佳人、绮筵公子为主要抒情主人公的词坛格局。苏轼让充满进取精神、胸怀远大理想、富有激情和生命力的仁人志士昂首走入词世界，改变了词作原有的柔软情调，开启了南宋辛派词人的先河。

与苏诗一样，苏词中也常常表现对人生的思考。苏轼在徐州时就感悟到“古今如梦，何曾梦觉，但有旧欢新怨”（《永遇乐》“明月如霜”）。“乌台诗案”以后，人生命运的倏然变化使他更加真切而深刻地体会到人生的艰难和命运的变幻。他不止一次地浩叹“人生如梦”（《念奴娇·赤壁怀古》）、“笑劳生一梦”（《醉蓬莱》）、“万事到头都是梦”（《南乡子·重九涵辉楼呈徐君猷》）、“世事一场大梦”（《西江月》）。所谓“人生如梦”，既指人生的有限短暂和命运的虚幻易变，也指命运如梦般地难以自我把握，即《临江仙》（夜饮东坡醒复醉）词所说的“长恨此身非我有”[22]。这种对人生命运的理性思考，增强了词境的哲理意蕴。

苏轼虽然深切地感到人生如梦，但并未因此而否定人生，而是力求自我超脱，始终保持着顽强乐观的信念和超然自适的人生态度：

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻胜马，谁怕，一蓑烟雨任平生。　　料峭春风吹酒醒，微冷，山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处，归去，也无风雨也无晴。（《定风波》）

苏词比较完整地表现出作者由积极进取转而矛盾苦闷，力求超脱

自适而不断追求的心路历程和他疏狂浪漫、多情善思的个性气质。继柳永、欧阳修之后,苏轼进一步使词作中的抒情人物形象与创作主体由分离走向同一。

苏词既向内心的世界开拓,也朝外在的世界拓展。晚唐五代文人词所表现的生活场景很狭小,主要局限于封闭性的画楼绣户、亭台院落之中。入宋以后,柳永开始将词境延伸到都邑市井和千里关河、苇村山驿等自然空间,张先则向日常官场生活环境靠近。苏轼不仅在词中大力描绘了作者日常交际、闲居读书及躬耕、射猎、游览等生活场景,而且进一步展现了大自然的壮丽景色。

苏词对自然山水的描绘,或以奔走流动的气势取胜,如"江汉西来,高楼下,葡萄深碧。犹自带、岷峨雪浪,锦江春色"(《满江红》);或以清新秀美的画面见称,如"山雨潇潇过,溪桥浏浏清。小园幽榭枕蘋汀。门外月华如水,彩舟横。"(《行香子·湖州作》)有时则把对自然山水的观照与对历史、人生的反思结合起来,在雄奇壮阔的自然美中融注入深沉的历史感和人生感慨,如《念奴娇·赤壁怀古》:

> 大江东去,浪淘尽、千古风流人物。故垒西边,人道是,三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰。　　遥想公瑾当年,小乔初嫁了,雄姿英发。羽扇纶巾,谈笑间、强虏灰飞烟灭。故国神游,多情应笑我,早生华发。人生如梦,一尊还酹江月。

有时又钟情于和谐宁静的自然山水,借以表现忘怀物我、超然自适的人生态度,如《西江月》:

> 照野浓浓浅浪,横空暧暧微霄。障泥未解玉骢骄。我欲醉眠芳草。可惜一溪明月,莫教踏破琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥。杜宇一声春晓。

充满泥土芳香和生活气息的乡村，是以前的词人从未关注过的领域。苏轼则以"使君元是此中人"的身份，在五首《浣溪沙》组词中多角度地描写了徐州的乡村景色和村姑农叟的生活情态。在其他词作中，他也常表示对农作物丰收的喜悦和对农民生活的关心："惭愧今年二麦丰，千畦细浪舞晴空"（《浣溪沙·徐州藏春阁园中》）；"雪晴江上麦千车，但令人饱我愁无。"（《浣溪沙》"万顷风涛不记苏"）

苏轼用自己的创作实践表明：词是无事不可写，无意不可入的。词与诗一样，具有充分表现社会生活和现实人生的功能。由于苏轼扩大了词的表现功能，丰富了词的情感内涵，拓展了词的时空场景，从而提高了词的艺术品位，把词堂堂正正地引入文学殿堂，使词从"小道"上升为一种与诗具有同等地位的抒情文体。

"以诗为词"的手法则是苏轼变革词风的主要武器[23]。所谓"以诗为词"，是将诗的表现手法移植到词中。苏词中较成功的表现有用题序和用典故两个方面。

苏轼之前的词，大多是应歌而作的代言体，词有调名表明其唱法即可，所以绝大多数词作并无题序。苏轼则把词变为缘事而发、因情而作的抒情言志之体，所以词作所抒的是何种情志或因何事生发，必须有所交代和说明。然而词体长于抒情，不宜叙事。为解决这一矛盾，苏轼在词中与诗一样大量采用标题和小序的形式，使词的题序和词本文构成不可分割的有机统一体。与张先的词题仅起交代创作的时间、地点的作用相比，苏轼赋予了词的题序以新的功能[24]。有些苏词的题序交代词的创作动机和缘起，以确定词中所抒情感的指向，如《水调歌头》的小序："丙辰中秋，欢饮达旦，大醉。作此篇，兼怀子由。"不仅交代了创作的时间、缘由，也规定了词末"但愿人长久，千里共婵娟"所怀念的对象是其弟苏辙。另有一些题序与词本文在内容上有互补作用，如《满江红》（忧喜相寻）、《定风波》（莫听穿林打叶声）二词，词序用来纪事，词本文则着重抒发由其事所引发的情感。有了词题和词序，既便于交代词

的写作时地和创作缘起,也可以丰富和深化词的审美内涵。

在词中大量使事用典,也始于苏轼。词中使事用典,既是一种替代性、浓缩性的叙事方式,也是一种曲折深婉的抒情方式。《江城子·密州出猎》具有较浓厚的叙事性和纪实性,但写射猎打虎的过程非三言两语所能穷形尽相,而作者用孙权射虎的典故来作替代性的概括描写,就一笔写出了太守一马当先、亲身射虎的英姿。词的下阕用冯唐故事,既表达了作者的壮志,又蕴含着历史人物和自身怀才不遇的隐痛,增强了词的历史感和现实感。苏词大量运用题序和典故,丰富和发展了词的表现手法,对后来词的发展产生了重大影响。

从本质上说,苏轼"以诗为词"是要突破音乐对词体的制约和束缚,把词从音乐的附属品变为一种独立的抒情诗体。苏轼写词,主要是供人阅读,而不求人演唱,故注重抒情言志的自由,虽也遵守词的音律规范而不为音律所拘。正因如此,苏轼作词时挥洒如意,即使偶尔不协音律也在所不顾[25]。也正是如此,苏词像苏诗一样,表现出丰沛的激情,丰富的想象力和变化自如、多姿多彩的语言风格[26]。虽然苏轼现存的362首词中,大多数词的风格仍与传统的婉约柔美之风比较接近,但已有相当数量的作品体现出奔放豪迈、倾荡磊落如天风海雨般的新风格,如名作《水调歌头》:

> 明月几时有,把酒问青天。不知天上宫阙,今夕是何年。我欲乘风归去,又恐琼楼玉宇,高处不胜寒。起舞弄清影,何似在人间。　　转朱阁,低绮户,照无眠。不应有恨,何事长向别时圆。人有悲欢离合,月有阴晴圆缺,此事古难全。但愿人长久,千里共婵娟。

宋胡寅在《酒边集序》中称道苏词:"一洗绮罗香泽之态,摆脱绸缪宛转之度,使人登高望远,举首高歌,而逸怀浩气,超然乎尘垢之外。"即揭示出苏轼这类词作所创造的一种新的美学风范。

在两宋词风转变过程中，苏轼是关键人物。王灼《碧鸡漫志》卷二说："东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振。"强化词的文学性，弱化词对音乐的依附性，是苏轼为后代词人所指出的"向上一路"。后来的南渡词人和辛派词人就是沿着此路而进一步开拓发展的。

第五节　苏轼的意义与影响

苏轼的意义　　苏轼周围的作家群　　后世文人心目中的苏轼

综上所述，苏轼在文、诗、词三方面都达到了极高的造诣，堪称宋代文学最高成就的代表。而且苏轼的创造性活动不局限于文学，他在书法、绘画等领域内的成就都很突出，对医药、烹饪、水利等技艺也有所贡献。苏轼典型地体现着宋代的文化精神。从文学史的范围来说，苏轼的意义主要有两点：首先，苏轼的人生态度成为后代文人景仰的范式：进退自如，宠辱不惊。由于苏轼把封建社会中士人的两种主要处世态度用同一种价值尺度予以整合，所以他能处变不惊，无往而不可。当然，这种范式更适用于士人遭受坎坷之时，它可以通向既坚持操守又全生养性的人生境界，这正是宋以后的历代士人所希望做到的。其次，苏轼的审美态度为后人提供了富有启迪意义的审美范式。他以宽广的审美眼光去拥抱大千世界，所以凡物皆有可观，到处都能发现美的存在。这种范式在题材内容和表现手法两方面为后人开辟了新的世界。所以，苏轼受到后代文人的普遍热爱，实为历史的必然。

苏轼在当时文坛上享有巨大的声誉，他继承了欧阳修的精神，十分重视发现和培养文学人材。当时就有许多青年作家众星拱月似地围绕在他周围，其中成就较大的有黄庭坚、张耒、晁补之、秦观四人，合称"苏门四学士"。再加上陈师道和李廌，又合称"苏门六

君子”。此外,李格非、李之仪、唐庚、张舜民、孔平仲、贺铸等人,也都直接或间接地受到苏轼的影响。由于苏轼的成就包括各种文学样式,他本人的创作又没有固定不变的规范可循,所以苏门的作家在创作上各具面目。黄庭坚、陈师道长于诗,秦观长于词,李廌以古文名世,张、晁则诗文并擅。同时,他们的艺术风貌也各具个性,例如黄诗生新,陈诗朴拙,风格都不类苏诗,后来黄、陈还另外开宗立派。

苏轼的作品在当时就驰名遐迩,在辽国、高丽等地都广受欢迎。北宋末年,朝廷一度禁止苏轼作品的流传,但是禁愈严而传愈广。到了南宋党禁解弛,苏轼的集子又以多种版本广为流传,以后历代翻刻不绝。

在后代文人的心目中,苏轼是一位天才的文学巨匠,人们争相从苏轼的作品中汲取营养。在金国和南宋对峙的时代,苏轼在南北两方都发生了深远的影响。苏诗不但影响有宋一代的诗歌,而且对明代的公安派诗人和清初的宋诗派诗人有重要的启迪[27]。苏轼的词体解放精神直接为南宋辛派词人所继承,形成了与婉约词平分秋色的豪放词派,其影响一直波及清代陈维崧等人。苏轼的散文,尤其是他的小品文,是明代标举独抒性灵的公安派散文的艺术渊源,直到清代袁枚、郑燮的散文中仍可时见苏文的影响。

苏轼还以和蔼可亲、幽默机智的形象留存在后代普通人民心目中。他在各地的游踪,他在生活中的各种发明都是后人喜爱的话题[28]。在宋代作家中,就受到后人广泛喜爱的程度而言,苏轼是无与伦比的。

注 释

〔1〕禅宗十分强调自身的正统地位,所谓历代宗祖衣钵相传的谱系就是为此目的而编造出来的。北宋禅僧契嵩作有《传法正统记》、《传法正宗论》等,创立二十八祖之说。而大量灯录的出现使这种谱系得到进一步的巩

固和宣扬。北宋士人关于"道统"、"文统"的思想显然与禅宗的影响不无关系，参看王水照《北宋的文学结盟与尚统的社会思潮》，载《国际宋代文化研讨会论文集》，四川大学出版社 1991 年排印本，第 253 ~ 274 页。

〔2〕苏轼生于宋仁宗景祐三年(1036)十二月十九日，于公元则为次年(1037)一月八日。其生平事迹，见《宋史》卷三三八本传；清王文诰《苏文忠公诗编注集成总案》，巴蜀书社 1985 年影印本；孔凡礼《苏轼年谱》，中华书局 1998 年排印本。

〔3〕宋神宗元丰二年(1079)七月，苏轼在湖州任上以诗文讪谤新政的罪名被拘捕，押至汴京后关在御史狱中，至十二月底方结案出狱贬往黄州。因汉代的御史府树上多乌鸦，御史府又称"乌台"，故人们把苏轼的这场文字狱称为"乌台诗案"。详见朋九万《乌台诗案》(通行本有《丛书集成初编》本)。

〔4〕关于苏轼接受佛家思想影响的问题，美国学者艾朗诺(Ronald C. Egan)有较详细的论述，参看"Word, Image and Deed in the Life of Su Shi",6, "Thousand Arms and Eyes:Buddhist Influences", Harvard University Press, Cambridge and London, 1994,p. 134 ~ 168。

〔5〕朱弁《风月堂诗话》卷上："东坡文章，至黄州以后人莫能及，唯黄鲁直诗时可以抗衡。晚年过海，则虽鲁直亦瞠若乎其后矣。或谓东坡过海虽为不幸，乃鲁直之大不幸也。"

〔6〕见《与谢民师推官书》。按：苏轼说这是引欧阳修的话，但此语不见于今本欧集。

〔7〕当王安石推行新法时，采取措施以求实现学术思想的统一，部分地导致了统一文风的结果。苏轼对此极为不满，他批评说："文字之衰，未有如今日者也。其源实出于王氏。王氏之文，未必不善也，而患在于好使人同己……地之美者，同于生物，不同于所生。惟荒瘠斥卤之地，弥望皆黄茅白苇，此则王氏之同也。"(《答张文潜县丞书》)

〔8〕《论语·卫灵公》记孔子曰："辞达而已矣。"本意是言辞的功用在于表达意思。苏轼在《与谢民师推官书》中引用孔子此语，且引伸说："夫言止于达意，即疑若不文，是大不然。求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎？是之谓辞达。辞至于能达，则文不可胜用矣。"可见苏轼所谓"辞达"，其实是极高

的艺术境界。

〔9〕费衮《梁溪漫志》卷四载，苏轼有一次问众婢自己腹中有何物，众婢答曰“都是文章”、“都是识见”等，苏轼皆不以为然。“至朝云，乃曰：‘学士一肚皮不合时宜。’坡捧腹大笑。”

〔10〕韩愈在赴潮州途中作诗示侄云：“知汝远来应有意，好收吾骨瘴江边。”（《左迁至蓝关示侄孙湘》）柳宗元贬至柳州后作诗别弟云：“零落残魂倍黯然，双垂别泪越江边。”（《别舍弟宗一》），二诗语极凄苦。

〔11〕清人王夫之说：“人讥西昆体为獭祭鱼，苏子瞻、黄鲁直亦獭耳。……除却书本子，则更无诗！”（《姜斋诗话》卷下）王夫之的批评有过火之处，但也说中了苏、黄诗的缺点。

〔12〕见《余与李廌方叔相知久矣，领贡举事而李不得第，愧甚，作诗送之》。按：所用典故是唐人李华善古文，以《吊古战场文》著称；唐人李程以甲赋佳作《日五色赋》应举而被黜落，二典皆切李廌之姓，又切合李廌久有文名而应试不第之事，用典之精确巧妙无以复加。而且句法浑成自然，毫无滞碍。

〔13〕岳珂《桯史》卷二载，苏轼曾以“四诗风雅颂”对辽使的“三光日月星”。“三过门间”一联的对法与之相似。

〔14〕见《鹤叹》。按：《唐子西文录》云：“东坡作《病鹤》诗，尝写‘三尺长胫□瘦躯’，缺其一字，使任德翁辈下之，凡数字。东坡徐出其稿，盖‘阁’字也。此字既出，俨然如见病鹤矣。”查注云：“今题中无病字，疑有脱落也。”

〔15〕见《白水山佛迹岩》。《唐子西文录》评此二句云：“东坡诗，叙事言简而意尽。……言‘渴’则知虎以饮水而召灾，言‘饥’则蛟食其肉矣。”

〔16〕分别见于《乐全先生文集叙》和《与米元章二十八首》之二五。按：关于苏轼的此类风格论观点，可参看程千帆、莫砺锋《论苏轼的风格论》，载《中国古典文学论丛》第五辑，人民文学出版社 1987 年排印本。

〔17〕朱熹批评苏轼：“苏才豪，然一滚说尽无馀意。”（《朱子语类》卷一四〇）

〔18〕近人陈衍说：“余谓诗莫甚于三元，上元开元，中元元和，下元元祐也。”（《石遗室诗话》卷一）所谓“元祐”，指王、苏、黄、陈等人活跃于诗坛的北宋后期。

〔19〕见朱弁《风月堂诗话》卷上。又苏轼《祭张子野文》说张先“微词宛转，盖诗之裔”。另参方智范等《中国词学批评史》，中国社会科学出版社

1994 年排印本,第 40 ~ 49 页。

〔20〕宋黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷二苏轼《永遇乐》词末载,秦观自会稽入京见苏轼,苏轼说:"不意别后,公却学柳七作词。"秦答曰:"某虽无识,亦不至是。先生之言,无乃过乎?"苏又说:"'销魂当此际',非柳词句法乎?"秦惭服(按:《历代诗馀》卷一一五《词话》引此则,注出《高斋词话》,郭绍虞《宋诗话辑佚》卷下《高斋诗话》又据《历代诗馀》附录此则,今人遂从之注出曾慥《高斋诗话》,不确。《历代诗馀》实从《唐宋诸贤绝妙词选》入录,而误注出处)。又,叶梦得《避暑录话》卷下载,苏轼"于四学士中最善少游,故他文未尝不极口称善,岂特乐府! 然犹以气格为病。故常戏云:'山抹微云秦学士,露花倒影柳屯田。'"

〔21〕参见杨海明《唐宋词史》,江苏古籍出版社 1987 年排印本,第 291 ~ 292 页。

〔22〕苏轼在黄州时未脱罪籍,人身自由受到限制。他在《与圆通禅师》中说:"未脱罪籍,身非我有,无缘顶谒山门。"但"长恨此身非我有"这句词的含意更深广一些,它诉说着整个官宦生涯乃至现实环境对人生的限制和自己不能主宰自我命运的忧思。

〔23〕"以诗为词"是陈师道对苏词的评论,见《后山诗话》。按:陈师道以为"以诗为词"不是词的"本色",这是一种保守的词学观,但他对苏词这一手法的概括是极为准确的。

〔24〕参看王兆鹏《论"东坡范式"》,载《文学遗产》1989 年第 5 期;黄文吉《北宋十大词家研究》,台北文史哲出版社 1996 年排印本,第 178 ~ 180 页。

〔25〕陆游说苏词"豪放,不喜裁剪以就声律"(《老学庵笔记》卷五),李清照则认为苏词"往往不协音律"(胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三),两人的态度虽有不同,但都说出了苏词的这个特点。

〔26〕关于苏词的多样化风格,可参唐玲玲《淡妆浓抹总相宜——论苏词风格的多样化》,载《东坡研究论丛》,四川文艺出版社 1986 年排印本;谢桃坊《宋词概论》,四川文艺出版社 1992 年排印本,第 211 ~ 224 页。

〔27〕关于苏轼诗对后世的影响,可参看谢桃坊《苏轼诗研究》第七章《苏诗对宋诗和后世诗歌的影响》,巴蜀书社 1987 年排印本。

〔28〕有关轶事可参看[清]梁廷楠《东坡事类》,暨南大学出版社 1992 年排印本;颜中其《苏东坡轶事汇编》,岳麓书社 1984 年排印本。

第五章 江西诗派与两宋之际的诗歌

在苏轼主持文坛的时期，宋代文学的发展达到了高潮，其中宋诗的成就更是进入了巅峰阶段。近人陈衍甚至认为宋哲宗元祐时期是整个古代诗歌史的三个黄金时代之一[1]。毫无疑问，苏轼是当时成就最大的诗人。但是由于苏轼写诗的方式是凭才情而随意挥洒，不主故常，所以别人难以追随仿效。而且从元祐后期开始，激烈的党争常常导致文字狱，苏轼那种敢怒敢骂的作风更使人敬而远之。于是，作诗极其讲究法度，题材又偏重于书斋生活的黄庭坚便成为青年诗人学习的典范。到了北宋末南宋初，追随黄庭坚的诗人逐渐形成了一个声同气应的诗歌流派——江西诗派。这是两宋之际诗坛上最重要的现象。

第一节 黄庭坚的诗歌

黄庭坚的创作道路　丰富的人文意象　生新廉悍的艺术风貌　山谷体的内涵　晚年诗返朴归真

在苏轼周围的作家群中，黄庭坚的诗歌成就最为突出，他最终与苏轼齐名，二人并称“苏黄”。

黄庭坚(1045～1105)，字鲁直，号山谷道人，又号涪翁，洪州分宁(今江西修水)人。他23岁进士及第后，在叶县(今属河南)、太和(今属江西)等地做了17年的低级官员。这段时期内的黄诗比较关注社会现实，如《流民叹》、《和谢公定征南谣》等，抨击时弊相当尖锐[2]。元丰八年(1085)旧党执政后，黄庭坚来到汴京任职于

馆阁，参加编写《神宗实录》，自此成为苏轼的密友，常与苏轼等人唱和，诗的内容则以书斋生活为主。从哲宗绍圣元年（1094）开始，旧党重又失势，黄庭坚也受到迫害，先后被贬谪到黔州（今四川彭水）、戎州（今四川宜宾），最后卒于荒远的宜州（今属广西）贬所。黄庭坚被贬的直接原因是《神宗实录》引起的文字狱。惊悸之馀，黄庭坚作诗较少，内容则以抒写人生感慨为主。黄庭坚始终被人看作旧党，其实他虽然在政治上追随苏轼，但并未积极参加新旧党争，他一生的心血主要倾注在诗歌和书法创作上。

就题材范围而言，黄庭坚诗没有显著的特点。他流传下来的一千九百多首诗，约有三分之二是思亲怀友、感时抒怀、描摹山水、题咏书画的诗，这种题材走向与王安石、苏轼基本相同。黄诗的特点是文人气和书卷气特别浓厚，诗中的人文意象格外密集[3]。首先，黄庭坚喜爱吟咏书画作品、亭台楼阁以及笔、墨、纸、砚、香、扇等物品，这些对象自身都是文化活动的产物或与文人生活密切相关的物品，自然会使诗歌充满文人色彩。其次，黄庭坚写其他题材也努力抉发其中的文人意识。例如《演雅》一诗，咏及蚕、蛛、燕、蝶等43种动物，它们本来全是自然意象，可是黄诗并没有到自然界中去观赏这些禽鸟虫鱼，而是从古代典籍的字里行间去认识它们，全诗充满着典故。又如茶本来是一种生活用品，但在黄诗中茶却成为文人雅致生活不可或缺的内容，例如《双井茶送子瞻》：

> 人间风日不到处，天上玉堂森宝书。想见东坡旧居士，挥毫百斛泻明珠。我家江南摘云腴，落硙霏霏雪不如。为公唤起黄州梦，独载扁舟向五湖。

茶被置于高雅的文化环境中，并与文人的高雅活动及高洁志趣相联系，从而表现出深刻的文化内蕴。文化活动是一种特殊的生活形态，以此为内容的黄诗微妙而深刻地反映出诗人内心的情感律动，书卷气与生活气息并存。这正是宋诗别开生面的表现之一。

当然，有时黄诗在这方面走得太远，如《和钱穆父咏猩猩毛笔》在8句诗中竟有12个典故，就损害了诗歌的形象性。

黄诗更引人注目的是鲜明的艺术个性。自梅尧臣以来，北宋诗人都在诗歌艺术上追求"生新"，也即追求在唐诗之外另辟境界，而黄庭坚在这方面表现出更强烈的自觉性。他说："文章最忌随人后。"（《赠谢敞王博喻》）又说："随人作计终后人，自成一家始逼真。"（《以右军书数种赠丘十四》）他的整个诗歌创作都贯彻了求新求变的精神，从而创造了生新廉悍的艺术风貌。

黄诗不论长短，往往都包含多层次的意思，章法回旋曲折，绝不平铺直叙。如五古《过家》、七古《次韵子瞻题郭熙画秋山》以及七绝《病起荆江亭即事十首》之五，都是如此。他说："作诗正如作杂剧，初时布置，临了须打诨。"（见《王直方诗话》）意即要像参军戏中的"打诨"一样，在必要的地方来一个出乎读者意料之外的转折，以意脉的突然断裂而产生艺术张力。例如《次韵裴仲谋同年》的次联："舞阳去叶才百里，贱子与公俱少年。"上下句的意思相去很远，读来有奇崛之感。

黄诗运用修辞手段，善于出奇制胜。如用"煎成车声绕羊肠"（《以小龙团及半挺赠无咎并诗用前韵》）来形容煎茶的声音，又如"程婴杵臼立孤难，伯夷叔齐采薇瘦"（《寄题荣州祖元大师此君轩》），以古代的志士仁人来比喻竹子的高风亮节，都是很新警的比喻。他有时也求奇过甚，不够自然，如"露湿何郎试汤饼，日烘荀令炷炉香"（《观王主簿家荼蘼》）以美男子喻花，就招致了许多人的批评。黄庭坚还重视炼字造句，务去陈言，力撰硬语，如"秋水粘天不自多"（《赠陈师道》）、"春去不窥园，黄鹂颇三请"（《次韵张询斋中晚春》）等。黄诗中最成功的则是那些用常见的字词组成新奇意象的作品，如《寄黄几复》：

> 我居北海君南海，寄雁传书谢不能。桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯。持家但有四立壁，治病不蕲三折肱。想见读

书头已白，隔溪猿哭瘴溪藤。

字面较为平常，典故也是常见的，但经过巧妙的艺术构思，以故为新，在整体上取得了新奇的艺术效果。

黄诗还有声律奇峭的特点，一是句中音节打破常规，如"心犹未死杯中物，春不能朱镜里颜"（《次韵柳通叟寄王文通》）等，矫健奇峭。二是律诗中多用拗句，以避免平仄和谐以致圆熟的声调，如《题落星寺》：

> 落星开士深结屋，龙阁老翁来赋诗。小雨藏山客坐久，长江接天帆到迟。宴寝清香与世隔，画图妙绝无人知。蜂房各自开户牖，处处煮茶藤一枝。

此诗大拗大救，奇崛劲挺，为表现幽僻清绝的境界创制了恰到好处的语音外壳。黄庭坚的三百多首七律中有一半是拗体，这也是形成其生新廉悍风格的重要因素。

黄诗以鲜明的风格特征而自成一体，当时就被称为"黄庭坚体"或"山谷体"。元祐二年（1087），苏轼作《送杨孟容》，自注说："效黄鲁直体。"黄庭坚作诗和之，有"我诗如曹郐，浅陋不成邦。公如大国楚，吞五湖三江"和"句法提一律，坚城受我降。枯松倒涧壑，波涛所舂撞。万牛挽不前，公乃独力扛"等句，句法奇矫，音节拗健，想象奇特不凡，且有一股兀傲之气，是典型的"山谷体"[4]。如果以唐诗为参照标准，那么"山谷体"的生新程度是最高的，它最典型地体现了宋诗的艺术特征。与此同时，"山谷体"也具有奇险、生硬、不够自然等缺点。所以当后人批评宋诗时，"山谷体"往往首当其冲。

不过黄庭坚晚年的诗风逐步克服了上述缺点，体现出归真返朴的倾向。求新求变的精神在晚期黄诗中仍有所体现，但随着诗人阅历的加深和修养的提高，已渐渐达到炉火纯青、形迹尽泯的境

界。用黄庭坚自己的话来说,就是达到了“平淡而山高水深”(《与王观复书》之二)的境界。例如《雨中登岳阳楼望君山二首》:

投荒万死鬓毛斑,生出瞿塘滟滪关。未到江南先一笑,岳阳楼上对君山。

满川风雨独凭栏,绾结湘娥十二鬟。可惜不当湖水面,银山堆里看青山。

虽然诗中仍有典故成语及化用前人成句之处[5],字里行间也仍有一股兀傲之气,但意境清新,语言流畅,奇险生硬的缺点已不复可睹了。再如《跋子瞻和陶诗》:

子瞻谪岭南,时宰欲杀之。饱吃惠州饭,细和渊明诗。彭泽千载人,东坡百世士。出处虽不同,风味乃相似。

平淡质朴,精光内敛,体现出黄诗的老成境界。由此可见平淡之美是宋代诗坛的整体性追求,黄庭坚的创作道路也是以此为终极目标的。

第二节　陈师道的诗歌

学苏与学黄　　寒士生活的真实写照　　简练朴拙的艺术风格

陈师道(1053~1102)也是苏轼门下的重要诗人。他字履常,一字无己,号后山居士,彭城(今江苏徐州)人。因不满新学而不应科举,至35岁时才由苏轼的举荐而任州学教授。他视苏轼为师长,曾不顾朝廷禁令私自离境为出守杭州的苏轼送行。但陈师道

作诗的方式是“闭门觅句”式的苦吟[6]，与苏轼挥洒自如的方式迥然不同。所以他写诗并不学苏，而以同样重视推敲锻炼的黄庭坚为师，自称：“仆于诗，少好之，老而不厌，数以千计。及一见黄豫章，尽焚其稿而学焉。”（《答秦觏书》）虽说陈师道的诗最终自成一体，但毕竟与黄诗有一层渊源关系，因此他和黄庭坚并称为“黄陈”。

陈师道家境贫寒，性格狷介，一生中除了做过几年州学教授以外，一直是位布衣。直到48岁才任秘书省正字，次年冬天即因冒寒参加郊祀，又不肯穿妻子从品质不端的亲戚处借来的绵衣，受冻得病而卒。他的生活圈子相当狭小，曾自叹：“苦嗟所历小，不尽千里目。”（《和魏衍三日二首》之一）诗歌的题材内容也比较狭窄，主要是写个人的生活经历和人生感慨，但写得真挚诚恳，是寒士生活的真实写照。所以后人称赞说：“其境皆真境，其情皆真情，故能引人之情，相与流连往复，而不能自已。”（清卢文弨《后山诗注跋》）如《别三子》和《舟中》：

> 夫妇死同穴，父子贫贱离。天下宁有此？昔闻今见之。母前三子后，熟视不得追。嗟乎胡不仁，使我至于斯！有女初束发，已知生离悲。枕我不肯起，畏我从此辞。大儿学语言，拜揖未胜衣。唤爷我欲去，此语那可思？小儿襁褓间，抱负有母慈。汝哭犹在耳，我怀人得知？

> 恶风横江江卷浪，黄流湍猛风用壮。疾如万骑千里来，气压三江五湖上。岸上空荒火夜明，舟中坐起待残更。少年行路今头白，不尽还家去国情。

前一首是写因家贫无力养活家口，妻子带着三个孩子随岳父远去的情景。后一首写自己迫于生计而到处奔波，在荒江旅途中的感受。情真意挚，十分感人。

陈师道不像苏轼那样才气过人，也没有黄庭坚那样精深的学力，但他在诗歌艺术上颇有自成一家的气概，有自己的风格追求。他以为作诗应该“宁拙毋巧，宁朴毋华”[7]。他在创作中也贯彻了这种美学追求，从而创造出以“朴拙”为主要特征的艺术风格。清人叶燮认为：“宋诗在工拙之外，其工处固有意求工，拙处亦有意为拙。”（《原诗》）陈师道以冥心孤往的苦吟形成了朴拙诗风，正是“有意为拙”的典型例子。其实他早年的诗风并不朴拙，例如《十七日观潮三首》构思新奇，《放歌行二首》则绮语旖旎，但这些诗后来都被他自己删去了[8]。可见陈师道的风格追求是自觉的行为。

陈师道诗的长处是简洁精练，质朴无华，外表浑朴而意味深长，例如：

> 去远即相忘，归近不可忍。儿女已在眼，眉目略不省。喜极不得语，泪尽方一哂。了知不是梦，忽忽心未稳。（《示三子》）

> 疾风回雨水明霞，沙步丛祠欲暮鸦。九日清尊欺白发，十年为客负黄花。登高怀远心如在，向老逢辰意有加。淮海少年天下士，可能无地落乌纱。（《九日寄秦觏》）

运思遣词都很有工力，但字面上已洗净风华绮丽。这正是宋诗以平淡为美、以思理见长特色的一种表现。陈师道的缺点是过于追求言简意赅，有时把诗句压缩过甚，以至于语意破碎[9]。此外有一些作品质木无文而缺乏情韵。显然，陈师道诗的缺点也是刻意求新所造成的。

第三节　江西诗派的形成

黄庭坚的诗论及其影响　　杜甫典范地位的确立

点铁成金：窘境中的策略　　黄陈周围的诗人群　　江西诗派的形成

黄庭坚喜欢论诗，尤其喜欢在理论上指点青年诗人。他并不轻视诗歌的思想内容，赞成“其兴托高远，则附于《国风》；其忿世疾邪，则附于《楚辞》”（《胡宗元诗集序》），即主张诗歌要有所寄托，要批判现实。他也认同“文以载道”的观点：“文章者，道之器也。言者，行之枝叶也。”（《次韵杨明叔四首·序》）但他更加强调诗歌应抒写性情，应以道德修养为其根本：“孝友忠信是此物根本，极当加意，养以敦厚醇粹，使根深蒂固，然后枝叶茂尔。”（《与洪甥驹父》）当他因文字狱而受到迫害以后，就进而反对讪谤怒骂：“诗者，人之情性也。非强谏争于庭，怨忿诟于道，怒邻骂座之为也。”（《书王知载朐山杂咏后》）这种观点反映出宋代士大夫趋于内敛的心态，更反映出北宋后期严酷的政治气候中诗人们的畏祸心理。

黄庭坚谈论得更多的是诗歌艺术，他对青年诗人作了许多具体细致的指点，主张循序渐进：第一步要多读前人的作品，从中汲取艺术营养，力求熟练地掌握炼字、造句、谋篇等写作技巧。第二步再力求打破技巧的束缚而进入“不烦绳削而自合”的境界，并争取超越前人而自成一家[10]。黄庭坚的诗论内蕴丰富，既包括诗歌艺术的入门指南，也包括通向艺术极境的深刻启示。杰出的诗人论诗往往使初学者莫测高深，苏轼就是如此。而黄庭坚的诗论却使初学者有法可循，这使他拥有为数众多的追随者。才能较平庸的诗人只要遵循黄庭坚的指点而下功夫学习，也可以达到一定的艺术水准；才能较高的诗人则可以从黄庭坚的诗论中汲取自成一家的精神，去创造各自的艺术风格。这是黄庭坚的诗论能够产生广泛而深刻影响的主要原因。

宋初以来，宋人对唐诗中的典范不断进行新的选择。这种选择沿着道德判断和美学判断两条途径同步进行，最终汇聚在杜甫身上[11]。到了北宋中叶，尊杜成为整个诗坛的共识。王安石和苏

轼在政治思想和文学观点上都颇异其趣，但在尊杜方面却持基本相同的态度。王安石在杜甫像前顶礼膜拜，既是对杜甫"不忍四海赤子寒飕飗"的仁爱之心的崇敬，也是对他"丑妍巨细千万殊，竟莫见以何雕锼"（《杜甫画像》）的艺术才力的钦佩。苏轼则提出了著名的尊杜观点："一饭未尝忘君"说和"集大成"说[12]。在这种背景下，黄庭坚举起了以杜甫为诗家宗祖的大旗。与他的整个诗论一样，黄庭坚很重视杜诗的思想意义，曾说："老杜虽在流落颠沛，未尝一日不在本朝，故善陈时事，句律精深，超古作者。忠义之气，感然而发。"（见《潘子真诗话》）但他倡导学杜的重点则在于借鉴杜诗的艺术经验。黄庭坚对杜甫在炼字、造句、谋篇等方面的艺术特点有许多细致的分析，尤其倾倒于晚期杜诗的艺术境界。他曾对一位青年诗人说："但熟观杜子美到夔州后古律诗，便得句法简易，而大巧出焉。平淡而山高水深，似欲不可企及。文章成就，更无斧凿痕，乃为佳作耳。"（《与王观复书》之二）黄庭坚把晚期杜诗视为宋诗美学理想的参照典范，实即倡导超越雕润绮丽而进入精光内敛的老成境界。在这重意义上，黄庭坚的尊杜观点最能体现宋代诗学的时代精神。

黄庭坚诗论中影响很大的另一个内容是"点铁成金"之说。唐诗的成就登峰造极，唐诗的题材和意境也几乎无所不包，修辞手段的运用已达到炉火纯青的程度。这对于想要另辟新境的宋代诗人来说无疑是巨大的压力。王安石曾说："世间好语言，已被老杜道尽。世间俗语言，已被乐天道尽。"（见《陈辅之诗话》）正流露了宋人面对这种压力的焦虑心理。如何摆脱这个窘境呢？对策之一是回避唐诗，一意求新，但是实际操作非常困难，尤其是在诗歌语言方面。黄庭坚则提出了另外一种对策：对前代诗歌的语言艺术作积极的借鉴。他说："自作语最难，老杜作诗，退之作文，无一字无来处。盖后人读书少，故谓韩、杜自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。"[13]黄庭坚在创作中比较成功地运用了"点铁成金"的方法，

从而在借鉴前人的基础上推陈出新，例如其《病起荆江亭即事十首》之八："闭门觅句陈无己，对客挥毫秦少游。正字不知温饱未？西风吹泪古藤州。"诗歌结构借鉴了杜诗《存殁绝句二首》一句写存者、一句写殁者的方式，但辞意俱新，情韵宛然，仍不失为好诗。"点铁成金"之说往往被后人目为"剽窃"[14]，但在北宋的特定时代里，这不失为摆脱窘境的一种策略，所以当时发生了较大的影响。

黄庭坚对当时的青年诗人具有多方面的典范作用：他的诗歌成就卓越，且鲜明地体现了宋代诗坛的美学风范；他作诗的方式是字斟句酌，法度井然，便于别人仿效；他的诗论是循序渐进的，并大张旗鼓地倡导以杜甫为诗家宗祖，还为诗人们设计了摆脱窘境的策略，使人有具体的门径可入。于是黄庭坚理所当然地受到众多青年诗人的拥戴追随，比黄庭坚年轻八岁的陈师道率先向他表示："陈诗传笔意，愿立弟子行。"（《赠鲁直》）年辈更少的洪氏兄弟、李彭等人更是众星拱月似地围绕在黄庭坚周围。稍后，被黄庭坚视若畏友的陈师道开始在这个诗人群体中脱颖而出，并受到晁冲之、潘大临等青年诗人的推崇。于是，一个以黄、陈为核心的诗歌流派就逐渐形成。

宋徽宗初年，吕本中作《江西诗社宗派图》[15]，把黄、陈为首的诗歌流派取名为"江西诗派"。"江西"即宋代的江南西路，黄庭坚及诗派中的二谢等 11 人是江西人。所谓"宗派"，原是禅宗的名词，可能因当时禅宗流行，黄、陈等人都习禅甚深，所以吕本中借用这个名词来称呼诗派。《宗派图》序说："歌诗至于豫章始大出而力振之，后学者同作并和，尽发千古之秘，无馀蕴矣。录其名字，曰江西宗派，其源流皆出豫章也。"[16]并尊黄庭坚为诗派之祖，下列 25 人：陈师道、潘大临、谢逸、洪朋、洪刍、饶节、祖可、徐俯、林敏修、洪炎、汪革、李錞、韩驹、李彭、晁冲之、江端本、杨符、谢薖、夏倪、林敏功、潘大观、王直方、善权、高荷、何觊。

吕本中的《宗派图》本是少时戏作，名单的取舍序次都很随

意。所列25人中除陈师道外只有韩驹、饶节、洪刍、洪朋、洪炎、晁冲之、李彭、谢逸、谢薖等人有较多作品流传,其馀的只有零星作品留存,甚至湮没无闻。但是吕本中指出江西诗派的存在则是符合事实的,诗派成员大多受到黄庭坚直接或间接的指点,他们的诗歌创作也或深或浅地受到黄诗的影响,所以在题材取向和风格倾向上都比较相近,确实是一个声同气应的诗歌流派。由于黄庭坚的深远影响,这个流派一直沿续到南宋,吕本中、曾几、赵蕃、韩淲等人也被看作诗派中人。到了宋末,方回因为诗派成员多数学习杜甫,就把杜甫称为江西诗派之祖,而把黄庭坚、陈师道、陈与义三人称为诗派之"宗",提出了江西诗派的"一祖三宗"之说[17]。

第四节　江西诗派的演变

靖康事变对诗坛的影响　　吕本中的诗歌及其"活法"说　　江西派诗人在南宋初的创作

黄庭坚、陈师道去世以后,诗坛的空气趋于凝固。经过王安石、苏轼、黄庭坚、陈师道等人的努力,宋诗的特征已基本定型,黄、陈法度森严的创作更为青年诗人提供了法则和规范,而严酷的政治局势又从外部促使诗人的心态更加内敛。于是,吟咏书斋生活,推敲文字技巧,便成为江西诗派的创作倾向,这也是当时整个诗坛的倾向。

突然发生的靖康事变打破了诗坛的沉闷空气。崛起于东北的金国于宋徽宗宣和七年(1125)灭辽,第二年就攻陷汴京。宋钦宗靖康二年(1127),北宋灭亡,南宋建立,淮河以北成为金的领土。在短短两年之内发生了天翻地覆的大事变,金兵的铁马胡笳彻底打破了诗人们宁静的书斋生活,整个诗坛震惊了,代表诗坛风气的江西诗派因此而发生了深刻的变化。

金兵围攻汴京时,吕本中正在城中,他最早用诗歌记录了那场

事变,《守城士》描写了抗金将士的奋勇抵抗,《兵乱后寓小巷中作》刻画了人民遭受战祸的惨状,《城中纪事》控诉了敌军烧杀抢掠的罪行。金兵退后,吕本中又写了《兵乱后自嬉杂诗》29 首以抒愤,其一写道:

晚逢戎马际,处处聚兵时。后死翻为累,偷生未有期。积忧全少睡,经劫抱长饥。欲逐范仔辈,同盟起义师!

沉郁悲壮,写出了爱国士大夫的共同心声。

其他经历了靖康事变的江西诗派诗人也有一些类似的作品,例如韩驹的《陵阳先生诗》中就颇多呼吁抗金的诗。即使在咏物、咏史一类传统题材方面,也时而可见他们的忧国伤时之思,如洪炎的《次韵公实雷雨》和徐俯的《咏史》:

惊雷势欲拔三山,急雨声如倒百川。但作奇寒侵客梦,若为一震静胡烟?田园荆棘漫流水,河洛腥膻今几年?拟扣九关笺帝所,人非大手笔非椽。

楚汉分争辩士忧,东归那复割鸿沟?郑君立义不名籍,项伯胡颜肯姓刘?

前一首表示了对沦陷山河的怀念。后一首借古讽今,联系到徐俯在张邦昌僭位时故意名婢女为"昌奴"之事,诗中肯定寓有提倡民族气节的意思。随着宋金和议的签订,江西派诗人又渐渐地恢复了早期的题材内容,但他们在靖康事变后的一度振作毕竟是值得重视的。

在南宋初期,江西诗派在艺术风格上也发生了深刻的变化。黄庭坚的诗论中本来就包含求新求变、自成一家的精神,江西诗派中几个比较杰出的诗论家都理解并继承了这种精神。曾季貍在

《艇斋诗话》中指出:"后山论诗说换骨,东湖论诗说中的,东莱论诗说活法,子苍论诗说饱参。入处虽不同,然其实皆一关捩,要知非悟入不可。"[18]的确,从陈师道、徐俯到吕本中、韩驹,江西诗派成员的诗学观点并不是一成不变的,他们在黄庭坚诗论基本精神的原则下各自有不同的体悟。在这个演变过程中,最具有革新精神的首推吕本中的"活法"之说。

吕本中(1084~1145)[19],是后期江西诗派最重要的诗论家。他早年作诗,专以黄庭坚为典范,生新刻峭,旨趣幽深。但黄庭坚是主张自成一家的,吕本中对此心领神会,所以他力图创造自己的新风格。进入南宋以后,黄庭坚诗风的影响在吕诗中逐渐减弱,代之而成的是一种轻快圆美的新风格,例如《春晚郊居》:

> 柳外楼高绿半遮,伤心春色在天涯。低迷帘幕家家雨,淡荡园林处处花。檐影已飞新社燕,水痕初没去年沙。地偏长者无车辙,扫地从教草径斜。

流动和婉,已与黄诗风格迥然不同了。与此同时,吕本中在理论上提出了"活法"之说:"学诗当识活法。所谓活法者,规矩具备而能出于规矩之外,变化不测而亦不背于规矩也。"(《夏均父集序》,见刘克庄《后村先生大全集》卷九五)所谓"活法",是主张摆脱既有的法则而自有所得,其中并没有特定的风格论内容。但由于当时盛行的诗歌法则是源于黄庭坚的江西诗法,所以这意味着江西诗派内部的新变。

第五节　陈与义和曾几的诗歌

爱国的主题　　陈与义学杜　　曾几的活泼诗风

陈、曾与江西诗派的关系

在南宋初年，诗坛上转移风气的人物是吕本中，但创作成就更高的诗人则是陈与义和曾几。陈、曾二人都写了一些较成功的爱国主题的诗，例如陈与义的《伤春》和曾几的《寓居吴兴》：

庙堂无策可平戎，坐使甘泉照夕烽。初怪上都闻战马，岂知穷海看飞龙。孤臣霜发三千丈，每岁烟花一万重。稍喜长沙向延阁，疲兵敢犯犬羊锋。

相对真成泣楚囚，遂无末策到神州。但知绕树如飞鹊，不解营巢似拙鸠。江北江南犹断绝，秋风秋雨敢淹留？低回又作荆州梦，落日孤云始欲愁。

两首诗的颔联都讽刺了宋高宗的逃跑主义，全诗的忧国之情都很深沉。陈与义诗中爱国主题的内涵更深广一些，如"小儒五载忧国泪，杖藜今日溪水侧"(《同范直愚单履游浯溪》)，"可使翠华周宇县，谁持白羽静风尘?"(《次韵尹潜感怀》)这类伤时忧国的篇什在陈诗中很常见，他还把爱国的情感渗入到其他题材，如《牡丹》：

一自胡尘入汉关，十年伊洛路漫漫。青墩溪畔龙钟客，独立东风看牡丹。

陈与义(1090～1138)青年时诗名已著[20]，但诗风没有突破黄、陈藩篱。宋高宗建炎二年(1128)，陈与义避乱南奔，在途中作诗说："但恨平生意，轻了少陵诗！"(《正月十二日自房州城遇虏至，奔入南山，十五日抵回谷张家》)其实陈与义早年并不轻视杜诗，只是当时与黄、陈一样，主要着眼于借鉴杜甫的艺术手法。而山河破碎的形势和颠沛流离的经历使陈与义认清了杜诗的思想意义，从而努力学习杜甫的爱国精神，他对杜诗艺术的借鉴也转以学习其沉郁、壮阔的风格为主，从而创造了雄浑深沉的诗风。例如：

洞庭之东江水西,帘旌不动夕阳迟。登临吴蜀横分地,徙倚湖山欲暮时。万里来游还望远,三年多难更凭危。白头吊古风霜里,老木沧波无限悲。(《登岳阳楼二首》其一)

陈与义的诗也有另外一种风格,尤其是那些描写山水和闲适生活的诗,风格宛肖陶渊明、韦应物和柳宗元,但其主导诗风无疑是雄浑。在黄、陈以后的诗坛上,陈与义诗如异军突起,这对稍晚的陆游等人有着良好的影响。

曾几(1084~1166)与吕本中同年出生[21],但成名较晚。他曾向吕本中请教诗法,对吕本中提出的"活法"甚为服膺。曾几后来居上,在吕本中流动圆美的风格基础上更进一步,形成了一种清新活泼的新风格,例如下面两首名作:

一夕骄阳转作霖,梦回凉冷润衣襟。不愁屋漏床床湿,且喜溪流岸岸深。千里稻花应秀色,五更桐叶最佳音。无田似我犹欣舞,何况田间望岁心!(《苏秀道中,自七月二十五日夜大雨三日,秋苗以苏,喜而有作》)

梅子黄时日日晴,小溪泛尽却山行。绿阴不减来时路,添得黄鹂四五声。(《三衢道中》)

语言明快畅达,声调委婉和谐,全诗呈轻快流动之态,而且情韵宛然。后一首绝句尤其活泼,已开杨万里诗的先声。

陈与义、曾几都与江西诗派有较密切的关系。曾几的诗风虽然不类黄庭坚、陈师道,但他非常推崇黄、陈,曾说:"华宗有后山,句律严七五。豫章乃其师,工部以为祖。"(《次陈少卿见赠韵》)他还隐隐以江西诗派的继承者自居:"老杜诗家初祖,涪翁句法曹溪。尚论渊源师友,他时派列江西。"(《李商叟秀才求斋名于王元渤,以"养源"名之,求诗》之二)南宋人多把曾几看作江西诗派中人,

刘克庄认为"比之禅学,山谷初祖也,吕、曾南北二宗也。"(《茶山诚斋诗选序》)的确,吕本中和曾几都是江西诗派诗风转变的关键人物,南宋的其他诗人受到江西诗派的影响,大多是以他们二人为中介的。

陈与义的情况要复杂一些。陈与义对黄庭坚、陈师道都很推崇,创作上也接受了黄、陈诗风一定的影响,然而他的主体风格及主要题材取向都已与江西诗派相去较远。葛胜仲说他"晚年赋咏尤工,缙绅士庶争传诵……号称'新体'。"(《陈去非诗集序》)在江西派诗风还笼罩诗坛的时代被称为"新体",可见其诗风已突破黄、陈的藩篱。但是也有人仍把陈与义看作江西诗派,严羽《沧浪诗话·诗体》中说他是"亦江西之派而小异",宋末的方回更把他说成是江西诗派的"一宗"。事实上,在江西诗派的发展过程中,陈与义所起的作用不如吕本中和曾几,但他是与江西诗派有渊源关系的南宋初期最杰出的诗人〔22〕。

总之,在苏轼和黄庭坚以后,陆游等中兴四大诗人之前的四五十年间,江西诗派的崛起是诗坛上最重要的文学现象。江西诗派自身的演变同时也代表着北宋诗风向南宋诗风的转变。这种演变,固然受到了靖康事变等外部因素的激发,但更重要的原因则是诗歌自身的发展规律。江西诗派是宋诗发展过程中的重要环节。

注　释

〔1〕参前第四章注〔18〕。

〔2〕黄庭坚50岁时自编诗集《退听堂集》,由于他当时正因修《神宗实录》而听候审问,所以把早年所作的涉及时政或抨击时弊的诗都删去了。后来黄的外甥洪刍为黄诗编集时遵循《退听堂集》的取舍,任渊作注的《山谷内集》也以此为准,所以黄诗中反映社会现实的作品较少为人所知,其实这些诗尚存于《山谷诗外集补》中。按,黄庭坚的生平事迹,见《宋史》卷四四四本传。

〔3〕刘勰《文心雕龙·神思》云:"独照之匠,窥意象而运斤。"本章所说的"意

象”指诗歌中的具体物象。陈植锷《诗歌意象论》第六章《意象的分类》中认为意象在内容上可分为三类:自然的、人生的、神话的(中国社会科学出版社 1990 年排印本,第 132 页)。我们则倾向于分成两大类,即自然意象和人文意象。所谓人文意象,意指与人的文化活动有关的意象,也即非自然的意象。参看霍松林、邓小军《论宋诗》,《文史哲》1989 年第 2 期。

〔4〕苏诗见王文诰《苏文忠公诗编注集成》卷二八,其自注见于赵次公注。黄诗题作《子瞻诗句妙一世,乃云效黄庭坚体。盖退之戏效孟郊、樊宗师之比,以文滑稽耳。恐后生不解,故次韵道之。子瞻送孟容诗云:‘我家峨嵋阴,与子同一邦。’即此韵》。按:苏轼称“黄鲁直体”,黄庭坚自称“庭坚体”,而严羽《沧浪诗话・诗体》称“山谷体”,后者较为普遍。

〔5〕例如“生出瞿塘”句,是用《汉书・班超传》中“臣不敢望到酒泉郡,但愿生入玉门关”之典。第二首化用刘禹锡《望洞庭》“遥望洞庭山水翠,白银盘里一青螺”之意境,都妥帖自然,浑化无痕。

〔6〕黄庭坚《病起荆江亭即事十首》之八云:“闭门觅句陈无已。”据马端临《文献通考》卷二三七载,“世言陈无已每登临得句,即急归,卧一榻,以被蒙首,谓之‘吟榻’。家人知之,即猫犬皆逐去,婴儿稚子,亦皆抱持寄邻家。”

〔7〕见《后山诗话》。按:《后山诗话》的内容真伪参半,但这几句话符合陈师道的创作实际,是可信的。参看郭绍虞《宋诗话考》,中华书局 1979 年排印本,第 19 页。

〔8〕陈师道卒后,其亲笔遗稿由其门人魏衍编次,后来任渊为之作注,成《后山诗注》。其早期作品大多不见于《后山诗注》,而存于后人所辑之《逸诗》中(附刻于清雍正三年陈唐活字印本《后山居士诗集》后),当是陈师道自己删去的。按,陈师道生平事迹,见《宋史》卷四四四本传。

〔9〕例如《秋怀示黄预》中“冥冥尘外趣,稍稍眼中稀”,任渊也觉难解,勉强注为“疑用杜诗‘眼前无俗物’之意”。又如《寄寇荆山》“百千人欲死,四六老难工”的出句,《泛淮》中“平野容回顾,无山会有终”的对句,都很难理解,尽管它们在字句上甚为平易。

〔10〕黄庭坚认为陶渊明诗“不烦绳削而自合”(《题意可诗后》),又认为杜诗、韩文也达到了这种境界:“观杜子美到夔州后诗,韩退之自潮州还朝后文章,皆不烦绳削而自合矣。”(《与王观复书》之一),黄庭坚追求的

是像杜、韩那样超越绚烂而臻于平淡自然。

〔11〕北宋建国以后，诗人们先后选择白居易、贾岛、李商隐、韩愈等人为学习的对象，大约从宋仁宗嘉祐（1056～1063）年间开始，杜甫的声望与日俱增，终于成为宋人选定的典范。参看林继中《文化建构文学史纲》四之一《诗史到诗圣的整合过程》，海峡文艺出版社1993年排印本，第139～173页；莫砺锋《杜甫评传》第六章《诗学绝诣与人品高标的千古楷模》，南京大学出版社1993年排印本，第378～405页。

〔12〕前说见《王定国诗集叙》。后说见《后山诗话》。苏轼集中又有"诗至于杜子美……天下之能事毕矣"（《书吴道子画后》）之语，意思与之相近。

〔13〕见《答洪驹父书》。按，惠洪《冷斋夜话》卷一记黄庭坚语云："诗意无穷，而人之才有限。以有限之才追无穷之意，虽渊明、少陵，不得工也。然不易其意而造其语，谓之换骨法；窥入其意而形容之，谓之夺胎法。"所谓"夺胎换骨"，含意与"点铁成金"相似，不过前者重点在"意"即构思，后者重点在"语"即文字。人们或怀疑惠洪所记不实，故本书从略。

〔14〕金人王若虚说："鲁直论诗，有'夺胎换骨、点铁成金'之喻，世以为名言。以予观之，特剽窃之黠者耳。"（《滹南遗老集》卷四十《诗话》）。后人还常指责黄庭坚作诗时剽窃古人，但经检查，那大多是由于黄的书法作品中径录前人诗文而引起的误解，参看莫砺锋《黄庭坚夺胎换骨辨》，《江西诗派研究》附录二，齐鲁书社1986年排印本。

〔15〕游国恩等编《中国文学史》（人民文学出版社1964年排印本）第三册第四章说吕氏《宗派图》作于南宋初年，龚鹏程《江西诗社宗派研究》（台北文史哲出版社1983年排印本）也持同样看法，实误。最重要的证据是吕本中自云此图为少时戏作，而吕氏生于元丰七年（1084），南宋建立时他已44岁了。详见谢思炜《吕本中与江西宗派图》（《文学遗产》1985年第3期）。

〔16〕《江西诗社宗派图》原文已不存，其大略见于胡仔《苕溪渔隐丛话》等书，此处据赵彦卫《云麓漫钞》卷一四。诸书所载名单也略有出入。参看莫砺锋《吕本中〈江西诗社宗派图〉考辨》，《江西诗派研究》附录三。

〔17〕方回《瀛奎律髓》卷二六评陈与义《清明》诗说："古今诗人当以老杜、山谷、后山、简斋四家为一祖三宗。"

〔18〕陈师道号后山居士。其《次韵答秦少章》云："学诗如学仙，时至骨自换。"徐俯号东湖居士，其"中的"之论今已不可考。韩驹字子苍，他论

诗说:"学诗当如学参禅,未悟且遍参诸方。一朝悟罢正法眼,信手拈来皆成章。"(《赠赵伯鱼》)这些论点连同吕本中的"活法"之说都是从黄庭坚的诗论引伸发展而来的,详见莫砺锋《江西诗派研究》第七章《江西诗派的诗歌理论》。

〔19〕吕本中,字居仁,世称东莱先生,祖籍寿州(今安徽寿县),自高祖徙居河南开封,遂为开封人。少以门荫入仕,宋高宗绍兴六年(1136)赐进士出身,官至中书舍人兼侍讲,兼权直学士院,因忤秦桧而罢官。著有《东莱先生诗集》。又有《东莱诗外集》三卷。共存诗1270首。其生平事迹,见《宋史》卷三七六本传、王兆鹏《两宋词人年谱·吕本中年谱》,台北文津出版社1994年排印本。

〔20〕陈与义,字去非,号简斋,洛阳(今属河南)人。宋徽宗政和三年(1113)以太学上舍释褐,任州学教授等职。曾以《墨梅》诗见赏于宋徽宗。入南宋后官至参知政事。著有《简斋诗集》。共收诗六百二十馀首。其生平事迹见《宋史》卷四四五本传、白敦仁《陈与义年谱》(中华书局1983年排印本)。

〔21〕曾几,字吉甫,号茶山居士。其先为赣州(今属江西)人,后徙居洛阳。入太学,赐上舍出身。南宋初历仕江西、浙西提刑等职。卒谥文清。《宋史》卷三八二有传。著有《茶山集》,存诗五百七十馀首。

〔22〕关于陈与义是否属于江西诗派的问题,南宋以后的论者一直有争论,清人《四库全书总目》卷一五六《简斋集提要》认为陈与义"就江西派中言之,则庭坚之下,师道之上,实高置一席无愧也。"而今人钱锺书则反对"一口咬定他是江西派"(见《宋诗选注》,人民文学出版社1982年排印本,第147页)。其实,江西诗派本来就没有确定的组织形式,判断一位诗人是否江西派成员只是凭当时人的普遍印象,并没有明确的标准。

第六章　周邦彦和北宋中后期词坛

11 世纪下半叶，柳永等词人先后离开词坛后，继之而起的是以苏轼、黄庭坚、晏几道、秦观、贺铸、晁补之、周邦彦等为代表的元祐词人。他们活动和创作的年代，主要是在神宗、哲宗和徽宗（1069～1125）三朝。

此期词坛，有两大创作群体。一是以苏轼为领袖，以黄庭坚、秦观、晁补之和李之仪、赵令畤、陈师道、毛滂等为羽翼的苏门词人群；此外晏几道和贺铸，虽然不属苏门，但与苏门词人过从甚密。二是以周邦彦为主帅，曾在大晟乐府供职的曹组、万俟咏、田为、徐伸、江汉等大晟词人群。虽然社交上分为两大群体，但词风却是“各尽其才力，自成一家”（王灼《碧鸡漫志》卷二）。苏轼在柳永、王安石之后进一步大力拓展词境而开宗立派，黄、晁二人师法其词而自成面目；秦观学柳永而又自辟新境；晏几道承传五代“花间”的传统，继续用小令开创出独特的艺术世界；贺铸从唐诗中吸取养料，豪侠之气与绮丽柔情融为一体；周邦彦在音律、句法和章法上建立起严整的艺术规范，而另开一派。这是两宋词史上多种风格情调并存的繁荣期，也是名家辈出的创造期。

其中创造力最强盛、影响力最深远的是苏轼和周邦彦。他们各自开辟出不同的创作方向：苏轼注重抒情言志的自由，遵守词的音律规范而不为音律所拘，词的可读性胜于可歌性；周邦彦则注重词的协律可歌，情感的抒发有所节制而力避豪迈，对词艺的追求重于对词境的开拓。其后的南宋词，就是沿着这两种方向分别发展。

第一节 黄庭坚和晁补之

黄庭坚词雅俗并存与兼学苏柳 晁补之的词论及其吟咏情性的隐逸主题

黄庭坚论诗强调"以俗为雅",论词也是雅俗并重。一方面,承认词是"艳歌小词",而称赞晏几道词是"狎邪之大雅,豪士之鼓吹。其合者,《高唐》、《洛神》之流;其下者,岂减《桃叶》、《团扇》哉"(《小山词序》);另一方面,认为词与诗一样是表达"意中事"的言志之体,而赞美张志和的《渔父词》是"雅有远韵",苏轼《卜算子》词"语意高妙","无一点尘俗气"[1]。因而他写词也是雅俗并存。

王灼曾说:"晁无咎、黄鲁直皆学东坡,韵制得七八。"(《碧鸡漫志》卷二)黄庭坚的雅词,即是学苏所得。从词史流变的角度看,黄庭坚主要是沿着苏轼开拓的方向,朝两个方面发展:一是抒情的自我化,即表现自我刚直倔强的个性和旷达乐观的人生态度。他晚年两次被流放到边远之地,但始终保持着顽强乐观的人生信念。《定风波》(万里黔中一线天)即表现出他虽遭贬谪却傲岸不屈,仍然潇洒俊逸的气度。在戎州(今四川宜宾)贬所写的名篇《念奴娇》(断虹霁雨),意境高远,洋溢着乐观豪迈的精神。二是使词的题材进一步贴近自我的日常生活。这不仅表现在他的词作大多数有题序,用以表明词作所写的具体时、地和日常情事,而且体现在词作的内容中。词中写了他的闲适与孤独:"万里投荒,一身吊影,成何欢意"(《醉蓬莱》);写了手足之情:"当年夜雨,头白相依无去住","阿连高秀,千万里来忠孝有"(《减字木兰花》);写了夫妻相濡以沫的情态:"归来晚,文君未寝,相对小窗前"(《满庭芳》),"一叶扁舟卷画帘。老妻学饮伴清谈"(《浣溪沙》)。他在黔州、戎州、宜州贬所的"意中事",写得更多更具体,完全可以依

据词中所写的时、地和情事予以编年。这与从前的词作没有具体背景的写法完全不同,从而继苏轼之后,给后来的南渡词人进一步将词贴近社会现实生活,提供了可仿效的创作范式。

黄庭坚今存192首词中,有三十多首艳词和俗词[2]。论其源流,明显是从柳永词而来。如“把我身心,为伊烦恼,算天便知”,“你去即无妨我共谁”(《沁园春》)。“有分看伊,无分共伊宿。一贯一文跷十贯,千不足,万不足”(《江城子》)。有些艳词比柳词还露骨,语言比柳词更俚俗,有的方言甚至连字书上也找不到。当时法秀道人曾当面指责黄庭坚写艳词是“以笔墨劝淫”,黄则不以为然,说这不过是“使酒玩世”(《小山词序》)。黄庭坚的这些侧艳俚俗之词,是玩世不恭、嘲弄世俗的创作心理使然,没有多高的审美价值,内容也不大健康。

“苏门四学士”之一的晁补之(1053~1110)[3],较早受知于苏轼。21岁时,在杭州作《七述》以拜见东坡,东坡先欲有所赋,及见晁作,极口称之,晁因此而著名。

苏轼曾多次表述有关词的理论见解,晁补之受其启发,也撰有一篇《评本朝乐章》[4]。他对当时词人词作的评论,比较公允全面。时人多责难柳词“俗”,他却指出柳词也有雅而不减唐人的一面;针对东坡词“多不谐音律”之说,他认为东坡是“横放杰出,自是曲子中缚不住者”,从而肯定了苏词的革新意义,为后来学苏者提供了理论依据。此前杨绘的词话著作《本事曲》,偏于记本事,而晁补之词话则着重论词艺,开创了词话的新体式,推动了词学理论的发展。

晁补之在理论上认同苏词的革新,创作实践上也步趋其后;又由于像苏轼一样历经宦海浮沉,屡遭贬谪,因而词中颇多人生的不平和失意的苦闷。如:“暗想平生,自悔儒冠误。觉阮途穷,归心阻。”(《迷神引》)其词最突出的主题是吟咏隐逸,自抒被迫退隐后的心境。代表作是广为传诵的《摸鱼儿》(买陂塘),词中景物描写清新旷阔,安然自适的心境中又饱含着“儒冠曾把身误”的愤激不

平。此词为后来隐逸词的创作提供了范例，辛弃疾《沁园春》（三径初成）即承其波澜（参见刘熙载《艺概》）。

晁词的风格有豪健的一面，写"解弯弓掠地"的将军（《金盏倒垂莲》）和"青云少年，燕赵豪俊"（《万年欢》）自不必说，即使咏梅花，也写得劲气凛然：

> 开时似雪。谢时似雪。花中奇绝。香非在蕊，香非在萼，骨中香彻。　占溪风，留溪月。甚羞损、山桃如血。直饶更、疏疏淡淡，终有一般情别。（《盐角儿》）

骨气端详的梅花无疑是作者隐居时自我人格的写照和象征。

黄庭坚和晁补之词的成就不如同门的秦观，但在当时人们纷纷指责苏轼革新词体之际[5]，他们在理论和创作实践上都给苏轼以有力的支持，壮大了苏词的声势，对词的革新和发展有重要的意义。

第二节 晏 几 道

生死不渝的苦恋与身世之感的渗入　如梦如幻的境界和语淡情深的风格

当苏门的黄庭坚、晁补之沿着苏轼所指出的方向继续前行的时候，耿介孤傲的晏几道（1038～1110）则仍然按照乃父晏殊所承传的"花间"传统[6]，固守着小令的阵地，写那些令人回肠荡气的男女悲欢离合之情。然而，晏几道的词，并非重复"花间"的境界，而是创造了新的艺术世界。

五代和宋初词人写的恋情，往往是没有具体思恋对象的泛化的恋情，而晏几道《小山词》所写的恋情，则有着明确而具体的思恋对象，主要是表现他与友人沈廉叔、陈君龙家的莲、鸿、蘋、云四

位歌女之间的悲欢离合(见《小山词自序》)。他在词中也常常直接写出他所思恋的这几位歌女的芳名:"小莲风韵出瑶池。"(《鹧鸪天》)"赚得小鸿眉黛也低颦。"(《虞美人》)"记得小蘋初见。"(《临江仙》)"说与小云新恨也低眉。"(《虞美人》)

小山词里既有确指的思恋对象,情感也非常真挚。晏几道为人执着痴情,黄庭坚曾说他有四痴:"仕宦连蹇,而不能一傍贵人之门,是一痴也;论文自有体,不肯一作新进士语,此又一痴也;费资千百万,家人寒饥而面有孺子之色,此又一痴也;人百负之而不恨,已信人,终不疑其欺己,此又一痴也。"(《小山词序》)即使是四位歌女流转人间,明知不能重见,他仍然一往情深地苦恋着对方。不是表现拥有爱情的欢乐,而是追忆已失落的往日爱情和表现刻骨铭心的相思,并把爱情当作一种纯精神性的追求,这成为晏几道恋情词的一大特色。如为怀念歌女小蘋而作的《临江仙》:

> 梦后楼台高锁,酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立,微雨燕双飞。　　记得小蘋初见,两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在,曾照彩云归。

小山恋情词的结构,始终是建立在对过去的温馨回忆和现在的苦闷相思这两重今昔不同的情感世界之间。

对爱情的生死不渝的追求,几乎是晏几道人生主要的精神寄托。他虽为宰相晏殊之子,然而家道中落,一生只做过监颍昌许田镇的小官,不免穷困落魄。他又生性孤傲,既不肯依附权贵,连苏轼想见他一面也辞而不见,又拙于谋生。现实社会既冷漠无情,只好寻找心灵的自我安慰和寄托。他曾自道其创作心理,说是自己小心翼翼,委屈求全,有时还不免获罪于人。如果直接宣泄内心的苦闷不平,"愤而吐之,是唾人面也"(黄庭坚《小山词序》)。于是以词"叙其所怀","期以自娱"(《小山词自序》)。他一方面借着对爱情的追求来建立一个与现实生活截然不同的审美的情感世

界,以消解现实人生中无法摆脱的孤独苦闷;另一方面,把自己辛酸不平的身世之感曲折地寄托在男女间的悲欢离合和女性的失意苦闷之中,既能一吐为快,又能不获罪于人。如《采桑子》里的"倦客"和《浣溪沙》中"不将心嫁冶游郎"的孤傲而又凄凉的歌女,未尝不是词人的自我写照。至于"东野亡来无丽句,于君去后少交亲。追思往事好沾巾。白头王建在,犹见咏诗人"(《临江仙》),更是深谙世态冷暖后的直抒其情。

由于与热恋的莲、鸿、蘋、云四位歌女生离死别,相见无缘,晏几道常常建构梦境以重温往日爱情的甜蜜。他在《小山词自序》中说:"篇中所记悲欢离合之事,如幻如电,如昨梦前尘,但能掩卷怃然,感光阴之易逝,叹境缘之无实也。"他的260首词作,有52首59句写到"梦"。他或在梦中追寻:"梦魂惯得无拘检,又踏杨花过谢桥。"(《鹧鸪天》)或在梦中相逢:"梦里时时得见伊。"(《采桑子》)或与对方同梦:"几回魂梦与君同。"(《鹧鸪天》)他的梦,有"春梦"、"秋梦"、"归梦"、"前日梦"、"今宵梦"等等。缤纷多姿的如梦如幻的艺术境界,是小山词的显著特点[7]。

语淡情深,则是小山词的风格特色。他善于用平淡的语言、常见的景物,表现不同寻常的深情。如《少年游》:

> 离多最是,东西流水,终解两相逢。浅情终似,行云无定,犹到梦魂中。　　可怜人意,薄于云水,佳会更难重。细想从来,断肠多处,不与者番同。

云、水本是两种极平常的物象,词人却分别从不同的角度取喻,新奇生动地表达出明知对方情浅意薄而自己仍然执着苦恋的深情。这正印证了黄庭坚所说的"人百负之而不恨,己信人,终不疑其欺己"的"痴"。

淡语能表深情,常常是得力于"字外盘旋,句中含吐"(先著《词洁》)的透过一层的句法[8]。如"一春犹有数行书,秋来书更

疏";"梦魂纵有也成虚,那堪和梦无"(《阮郎归》)。语短情长,情意层层深入。

北宋后期,除柳永和苏轼词之外,《花间集》也是词人追步的一种艺术典范,李之仪及其友人吴思道等作词即是以《花间集》为准则。晏几道更是"追逼《花间》,高处或过之"(陈振孙《直斋书录解题》卷二一)。他的词艳而不俗,浅处皆深,从语言的精度和情感的深度这两个层面上把《花间集》以来的艳词小令艺术推展到了极致。他在宗柳学苏之外,独树一帜,给北宋后期词坛增添了异样的风彩。清人冯煦说小山词"淡语皆有味,浅语皆有致,求之两宋词人,实罕其匹"(《蒿庵论词》)。这种独特的艺术魄力,也赢得了当时众多词人的喜爱,以致群起和作,成为两宋词史一段罕见的景观[9]。

第三节 秦 观

伤心人的伤心词　情韵兼胜　采小令之法入慢词　将身世之感打并入艳情

秦观(1049~1100)和晏几道一样,都是"古之伤心人"(冯煦《蒿庵论词》),词中浸透着伤心的泪水,充满着揪心的愁恨[10]:"恨悠悠。几时休。飞絮落花时候一登楼。便做春江都是泪,流不尽,许多愁。"(《江城子》)"日边清梦断,镜里朱颜改。春去也,飞红万点愁如海。"(《千秋岁》)这些江海般深重的愁恨,都是词人历尽人生坎坷后从心底流出,即冯煦所说的"他人之词,词才也;少游之词,词心也"(《蒿庵论词》)。

秦观,字太虚,后改字少游,高邮(今属江苏)人。他少年豪俊,胸怀壮志,攻读兵书,准备驰骋边疆,建立不朽的奇功伟业,并以为"功誉可立致,而天下无难事"(陈师道《秦少游字叙》)。不料,世事艰难,他37岁时才中进士,到43岁才在朝廷谋得秘书省

正字一职。不久即被卷入党争的政治漩涡,随着苏轼等屡受迫害,先后被流放到郴州(今属湖南)、横州(今广西横县)和雷州(今广东海康)。由于他的人生期望值过高,对于人生的挫折和失败又缺乏足够的心理准备,故一旦希望破灭,就异常失望和痛苦。秦观心理承受能力较弱,被贬到雷州时,曾自作挽词,丧失了对生命的信念,故此后不久即逝世,年仅52岁[11]。他的诗被人称为"女郎诗"(元好问《论诗绝句三十首》之二四),词中泪水盈盈,情调悲苦,与他的经历和个性气质都有关系。

在北宋词坛上,秦观被认为是最能体现当行本色的"词手"。晁补之即说黄庭坚词不是当行家语,而认为"近世以来,作者皆不及秦少游"(《评本朝乐章》)。陈师道也说东坡词"要非本色。今代词手,唯秦七、黄九尔,唐诸人不逮也"(《后山诗话》)。秦观词的内容并没有脱别恨离愁的藩篱,其妙处在于情韵兼胜,即情感真挚,语言优雅,意境深婉,音律谐美,符合词体的本色和当时文人士大夫的审美趣味。

柳永的慢词,篇幅容量大,又长于铺叙,但有些结构单一疏散,语言俚俗,过于直露,而缺乏深长的韵味[12];五代以来的小令,语言含蓄,结构缜密,意境深婉,但体制短小,韵味有馀而容量不足。秦观则以小令作法的长处弥补慢词创作中存在的不足,从而达到情韵兼胜的审美效果。宋人蔡伯世早已指出:"苏东坡辞胜乎情,柳耆卿情胜乎辞,辞情兼称者,唯秦少游而已。"(见孙兢《竹坡老人词序》,《百家词》本《竹坡老人词》卷首)如名作《满庭芳》:

> 山抹微云,天粘衰草,画角声断谯门。暂停征棹,聊共引离尊。多少蓬莱旧事,空回首、烟霭纷纷。斜阳外,寒鸦数点,流水绕孤村。　　销魂。当此际,香囊暗解,罗带轻分。谩赢得、青楼薄倖名存。此去何时见也,襟袖上空惹啼痕。伤情处,高城望断,灯火已黄昏。

此词与柳永的《雨霖铃》有神似之处。别时的伤感,往日的柔情,别后的思念,层层铺叙,但情思并非一泻无馀,而是情一点出,即用景物烘托渲染(所谓"点染法")。刚提"旧事",即接以"烟霭纷纷",欲吐还吞。词末不待情思说尽而结以景语,较之柳永《雨霖铃》结句"便纵有千种风情,更与何人说"的直露,更含蓄而有馀味。于此也可见秦观学柳而又善于变化[13]。词的语言清新淡雅,"抹"字、"粘"字,由锤炼而得却不失本色。其他如《望海潮》(梅英疏淡)、《八六子》(倚危亭)等慢词名篇,亦同其妙。

秦观的小令也是辞情兼称,如《鹊桥仙》的"金风玉露一相逢,便胜却人间无数";"两情若是久长时,又岂在朝朝暮暮",把追求耳鬓厮磨、朝夕相处的世俗爱情升华到崇高的精神境界,也提高了词体的品格。《浣溪沙》的"自在飞花轻似梦,无边丝雨细如愁",则情景融合,语言淡雅,境界蕴藉空灵。晏几道词也长于情景结合,但由于二人的人生经历不同,取景的角度又有差异,晏词多取高堂华烛的室内景致为意象,而秦词常用自然山川景物来言情铸境[14]。

作为苏轼最得意的门生,秦观作词不可能不潜在地受到苏轼的影响。苏轼开创了以词抒写自我性灵的新格局,而秦观一生积聚了满腹伤心失意的泪水,也必然要利用他所擅长的词体来倾泄。不过,他又不像苏轼那样直接倾吐内心的苦水,而是另辟一途,把深沉的辛酸苦闷融注在类型化的离情别恨之中,即周济所说的"将身世之感打并入艳情,又是一法"(《宋四家词选》眉批),从而给传统的艳情词注入了新的情感内涵。如贬往郴州途经衡阳所作的《阮郎归》:

> 潇湘门外水平铺,月寒征棹孤。红妆饮罢少踟蹰,有人偷向隅。　　挥玉箸,洒真珠,梨花春雨馀。人人尽道断肠初,那堪肠已无。

"红妆"的哀怨,无疑是词人自我遭贬后孤独悲伤的投影。词情的悲苦与稍后所作的同调词"乡梦断,旅魂孤。峥嵘岁又除。衡阳犹有雁传书,郴阳和雁无",正相一致。而《减字木兰花》的"天涯旧恨,独自凄凉人不问。""困倚危楼,过尽飞红字字愁";《千秋岁》的"飘零疏酒盏,离别宽衣带"等,也同样寄寓着自我被流放的凄凉苦恨。秦观有时也直接表达心中的孤独苦闷,如名作《踏莎行》(雾失楼台)和《如梦令》(遥夜沉沉如水)等,在抒情方式上则更接近苏轼。不过秦观词气格纤弱,缺乏苏词那种超然自适的气度。

秦观在词史上具有独特的地位。其词卓然一家,和婉醇正,典型地体现出婉约词的艺术特征。就婉约词的发展而言,秦观对另外两位婉约词的代表作家周邦彦和李清照都有直接影响。陈廷焯即说"秦少游自是作手,近开美成,导其先路"(《白雨斋词话》卷一);"李易安词,独辟门径,居然可观,其源自淮海、大晟来"(同前卷二)。秦词语言清丽淡雅。周邦彦得其丽,而发展为精雕细琢的典雅富丽;李清照则得其清,而朝更加本色自然的方向发展。

第四节 贺 铸

奇特的个性　　英雄豪气与儿女柔情　　深婉密丽的语言风格与独特的地位

贺铸(1052~1125)是一位个性和词风都非常奇特的词人,截然对立的两面在他身上和词中都能得到和谐的统一。他长相奇丑,身高七尺,面色青黑如铁,眉目耸拔,人称"贺鬼头"[15];其词却"雍容妙丽,极幽闲思怨之情"。为人豪爽精悍,如武侠剑客,"少时侠气盖一座,驰马走狗,饮酒如长鲸";却又博闻强记,于书无所不读,家藏书万卷,而且手自校雠,"反如寒苦一书生"(程俱《贺方回诗集序》)。

贺铸作词,像苏轼一样,也是"满心而发,肆口而成"(张耒《东

山词序》),抒发自我的人生感慨,表现自我的人格精神。而贺铸作为一生不得志的豪侠,他的词具有独特的情感内涵:在宋代词史上他第一次表现出英雄豪侠的精神个性和悲壮情怀;这类词作的情感形态不同于秦观等词人感伤性的柔情软调,而是激情的爆发,怒火的燃烧,具有强烈的震撼力和崇高感。如《六州歌头》:

> 少年侠气,交结五都雄。肝胆洞,毛发耸。立谈中,死生同。一诺千金重。推翘勇。矜豪纵。轻盖拥。联飞鞚。斗城东。轰饮酒垆,春色浮寒瓮。吸海垂虹。间呼鹰嗾犬,白羽摘雕弓。狡穴俄空。乐匆匆。　似黄粱梦。辞丹凤。明月共。漾孤篷。官冗从,怀倥偬,落尘笼。簿书丛。鹖弁如云众,供粗用,忽奇功。笳鼓动,渔阳弄,思悲翁。不请长缨,系取天骄种,剑吼西风。恨登山临水,手寄七弦桐,目送归鸿。

贺铸少年时就怀有戍边卫国、建立军功以"金印锦衣耀闾里"(《子规行》)的雄心壮志,可人到中年,仍沉沦下僚而无所建树。英雄豪侠不为世用,边塞面临异族入侵的威胁而无路请缨。词中包含的不仅是人生失意的悲愤,而且含有对国家民族命运的忧虑,开创了南宋词人面向社会现实、表现民族忧患的先河。而词的上片所展示的少年豪侠的雄姿气概,下片悲壮激越的情怀,继苏轼《江城子·密州出猎》之后进一步改变了词的软媚情调,拓展了词的壮美意境。而其《行路难》(缚虎手)表现豪侠的困厄苦闷和纵酒狂歌的神态,又具有李白诗歌的风神,也是北宋词中罕见的别调。

北宋词人大多是儿女情长,英雄气短。唯有贺铸是英雄豪气与儿女柔情并存。正如雄武盖世的项羽曾"别美人而涕泣,情发于言,流为歌词,含思凄婉"(张耒《东山词序》)一样,贺铸真挚凄婉的浓情也常倾泄于词。其中感人至深的是与苏轼悼亡词《江城子》(十年生死两茫茫)前后辉映的《鹧鸪天》:

重过阊门万事非。同来何事不同归。梧桐半死清霜后，头白鸳鸯失伴飞。　　原上草，露初晞。旧栖新垅两依依。空床卧听南窗雨，谁复挑灯夜补衣。

贺铸夫人赵氏，勤劳贤惠，贺铸曾有《问内》诗写赵氏冒酷暑为他缝补冬衣的情景（见《庆湖遗老诗集》）。词中"谁复挑灯夜补衣"的细节描写，沉痛地表现出对亡妻患难与共、相濡以沫之情的深切怀念。另一首写柔情的《青玉案》（凌波不过横塘路）更为著名，其中"若问闲愁都几许。一川烟草，满城风絮。梅子黄时雨"，连用三种意象表现出愁思的广度、密度和长度，化抽象无形的情思为具体可见的形象，构思奇妙，堪称绝唱。贺铸因此词而得"贺梅子"的雅号，宋金词人步其韵唱和仿效者多达 25 人 28 首。一首词而吸引众多不同时期的词人来和作，是唐宋词史上独一无二的现象[16]。

贺铸词长于造语，多从唐人诗句中吸取精华。他曾说："吾笔端驱使李商隐、温庭筠，当奔命不暇。"[17]由此而形成了深婉密丽的语言风格。贺铸在词史上，具有独特的地位和影响。他一方面沿着苏轼抒情自我化的道路，写自我的英雄豪侠气概，开启了辛弃疾豪气词的先声；另一方面，语言上又承晚唐温、李密丽的语言风格，而影响到南宋吴文英等人[18]。

第五节　周　邦　彦

漂零不偶的主题和低沉感伤的格调　　词作艺术的规范化

与秦七、黄九差不多同时登上词坛的钱塘（今浙江杭州）才子周邦彦（1056～1121）[19]，字美成，号清真。他与属于旧党的苏门词人不同，在政治上倾向于变法的新党。他 28 岁时，因向神宗献

《汴京赋》,歌颂新法,而大获赏识,由太学诸生直升为太学正。神宗死后,旧党执政,苏门诸君子纷纷回到朝廷,周邦彦则被挤出京城,到庐州(今安徽合肥)、荆州(今属湖北)、溧水(今属江苏)等地任职。等到新党上台把持朝政,苏门词人尽遭远贬,周邦彦重返朝廷,官至提举大晟府。由于不愿与蔡京奸党合作,晚年又被逐出朝廷,到顺昌(今安徽阜阳)、处州(今浙江丽水)等地为官。徽宗宣和三年(1121)病逝于南京(今河南商丘)。

周邦彦一生虽然没有遭受苏门词人那样沉重的打击迫害,但仕途并不得意,几度浮沉奔波于地方州县,深切地感受到飘泊流落的辛酸。"冷落词赋客,萧索水云乡"(《红林檎近》),正是他生活处境和心境的自白。而"漂零不偶"(《重进〈汴都赋〉表》)、羁旅行役之感也成为他词作的重要主题[20]。《满庭芳·夏日溧水无想山作》,便是这方面的代表作:

风老莺雏,雨肥梅子,午阴嘉树清圆。地卑山近,衣润费炉烟。人静乌鸢自乐,小桥外、新绿溅溅。凭栏久,黄芦苦竹,拟泛九江船。　　年年。如社燕,飘流瀚海,来寄修椽。且莫思身外,长近尊前。憔悴江南倦客,不堪听、急管繁弦。歌筵畔,先安簟枕,容我醉时眠。

这种飘泊的孤独疲倦和憔悴失意,是周邦彦词的情感基调。即使是重返汴京在朝中为官时,他的心情也一直是压抑苦闷的,词中充满着"谁识京华倦客"(《兰陵王》)的孤独和"自叹劳生,经年何事,京华信漂泊"(《一寸金》)的悲伤,潜在地反映出北宋亡国前夕士大夫悲观失望的心理[21]。

咏物也是周词的主要题材。柳永等宋初词人的咏物词,主要是描摹物态,图形写貌。苏轼的咏物词,开始将状物态与抒人情合而为一,但所作咏物词不多。周邦彦所作咏物词既多,如咏新月、春雨、梅花、梨花、杨柳等,又将身世飘零之感、仕途沦落之悲、情场

失意之苦与所咏之物融为一体,为南宋咏物词的重寄托开启了门径[22]。

作为与苏轼前后相继的词坛领袖,周邦彦具有与苏轼不同的艺术追求和贡献。苏轼如唐诗中的李白,追求创作的自由,强调性情的自然流露,力图打破词作原有的创作规范;周邦彦则如杜甫[23],创作时精心结撰,追求词作的艺术规范性,“下字运意,皆有法度”(沈义父《乐府指迷》)。周词的法度、规范,主要体现在章法、句法、炼字和音律等方面。因法度井然,使人有门径可依,故“作词者多效其体制”(张炎《词源》卷下)。

周词的章法结构,主要是从柳永词变化而来。柳词善铺叙,但多是平铺直叙,一般为时空序列性结构,即按情事发生、发展的时空顺序来组织词的结构,明白晓畅,但失于平板单一而少变化。周词也长于铺叙,但他变直叙为曲叙,往往将顺叙、倒叙和插叙错综结合,时空结构上体现为跳跃性的回环往复式结构,过去、现在、未来和我方、他方的时空场景交错叠映,章法严密而结构繁复多变。如其名作《兰陵王·柳》:

> 柳阴直,烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番,拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识,京华倦客。长亭路,年去岁来,应折柔条过千尺。　闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦,灯照离席,梨花榆火催寒食。愁一箭风快,半篙波暖,回头迢递便数驿。望人在天北。　凄恻,恨堆积。渐别浦萦回,津堠岑寂,斜阳冉冉春无极。念月榭携手,露桥闻笛。沉思前事,似梦里,泪暗滴。

此词别情中渗透着漂泊的疲倦感。第一片写自我的漂泊,挽合今昔。第二片写目前送别情景,既有往事的回忆,又有别后愁苦的设想。第三片又由眼前景折回到前事。今昔回环,情、景、事交错,备极吞吐之妙。

周词的铺叙，还善于增加并变换角度、层次。他能够把一丝感触、情绪向四面八方展开，又层层深入地烘托刻画，使情思毫发毕现[24]。代表作有《六丑·蔷薇谢后作》：

正单衣试酒，怅客里、光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼。一去无迹。为问花何在，夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽。乱点桃溪，轻翻柳陌。多情为谁追惜。但蜂媒蝶使，时叩窗隔。　　东园岑寂。渐朦胧暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客。似牵衣待话，别情无极。残英小、强簪巾帻。终不似一朵，钗头颤袅，向人欹侧。漂流处、莫趁潮汐。恐断红、尚有相思字，何由见得。

此词不过写惜花之情，然多方铺垫，千回百折。先从时间角度写花落春去，客中未及赏春，已是怅惘；而留春不住，怅惘又深一层。再从空间角度多方描写寻觅落花的踪迹，见出惜花的深情。“似牵衣”句又变换角度，不说人惜花，而写花恋人。插戴残花，劝花莫随波流去，又分别从行为动作、心理愿望两个角度虚实结合地表现出缠绵不尽的怜惜。文笔跌宕，变幻多姿，将一缕惜花情思表现得淋漓尽致。

周邦彦能自铸伟辞，但更善于融化前人诗句入词，浑然天成，如从己出。晏几道、贺铸也善用前人语句，但他们往往是一首词中偶尔化用一、二句，而且主要是从字面上化取前人诗句，或是一字不改地全句嵌用，或是句法不变而略改几字[25]。而周词往往是一首词中数句化用，不仅从字面上化用前人诗句变成新的语言，更从意境上点化前人诗句而创造出新的意境，从而把它发展为一种完备的语言技巧。最典型的是《西河·金陵怀古》：

佳丽地。南朝盛事谁记。山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。　　断崖树，犹倒倚。莫愁

艇子曾系。空馀旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，伤心东望淮水。　　酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世。入寻常、巷陌人家，相对如说兴亡，斜阳里。

全词系化用唐刘禹锡《金陵五题》的《石头城》、《乌衣巷》和古乐府《莫愁乐》三首诗而成[26]。语言既经重新组合，意境更饶新意。名作《瑞龙吟》(章台路)也融化了杜甫、李贺、杜牧、李商隐等十馀人的诗句[27]，几乎字字有来历，句句有出处，但不露痕迹。周词融化前人诗句入词，贴切自然，既显博学，又见工巧，因而深受后人推崇。沈义父《乐府指迷》即说周词下字运意，"往往自唐宋诸贤诗句中来，而不用经史中生硬字面，此所以为冠绝"。

调美，律严，字工，是周词在音律方面的特点。周邦彦与柳永一样，也长于自度曲。他新创、自度的曲调共五十多调，虽然创调之多不及柳永，但他所创之调，如《瑞龙吟》、《兰陵王》和《六丑》等，声腔圆美，用字高雅，较之柳永所创的部分俗词俗调，更符合南宋雅士尤其是知音识律者的审美趣味，因而受到更广泛的遵从和效法。宋末沈义父《乐府指迷》就说："凡作词，当以清真为主。盖清真最为知音，且无一点市井气。"

周词音律和谐，注重词调的声情与宫调的音色情调协调一致。宫调不同，声情各异。如商调凄怆怨慕，黄钟宫则富贵缠绵。故周邦彦写离别感伤的《少年游》(并刀如水)选用商调，而写荆州明媚春光的《少年游》(南都石黛扫晴山)，则用黄钟宫。为使音律和谐，周词审音用字，也非常严格精密。他用字不仅分平仄，而且严分仄字中的上去入三声，使语言字音的高低与曲调旋律的变化密切配合[28]。后来吴文英等作词严分四声，即是以周词为典范，吴词凡用与周词相同之调，音律也依之不变；宋末方千里、杨泽民两家的《和清真词》和陈允平的《西麓继周集》，几乎遍和清真的所有词调，而且谨守其句读字声，"一一按谱填腔，不敢稍失尺寸"(《四库全书总目》卷一九八《片玉词提要》)。这既反映出周词的影响

之大,也可以看出周邦彦规范词律之功。所以近人邵瑞彭《周词订律序》说,宋代"词律未造专书,即以清真一集为之仪埻"(杨易霖《周词订律》卷首)。

周词与杜诗一样,还特别擅长用拗句,在拗怒中追求音律的和谐统一。这一方面使字声的错综使用能更恰当地表达喜怒哀乐的不同情感,另一方面也是为加强声情顿挫的美感,而且适应歌唱者的自然声腔和乐曲旋律的需要[29]。音律上做到拗怒与和谐的矛盾的统一,是清真词的独创。故王国维《清真先生遗事》说,读清真词,"文字之外,须兼味其音律。""今其声虽亡,读其词者,犹觉拗怒之中,自饶和婉,曼声促节,繁会相宣,清浊抑扬,辘轳交往。两宋之间,一人而已"。

注 释

〔1〕分别见胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷三九和后集卷三九。另参[日]青山宏《唐宋词研究》,中译本,北京大学出版社 1995 年排印本,第 289~293 页;黄文吉《北宋十大词家研究》,台北文史哲出版社 1996 年排印本,第 203~205 页。

〔2〕黄庭坚词集,有两种名称,一为明刊《山谷词》,有《宋六十名家词》本等;一为宋刊《山谷琴趣外篇》,有《景刊宋金元明本词》本。二者收词多寡不一,中华书局 1957 年排印本《豫章黄先生词》将二集汇为一处,较完善。

〔3〕晁补之,字无咎,晚号归来子,济州巨野(今山东巨野)人。神宗元丰二年(1079)进士。哲宗元祐间,为秘书省校书郎,其时黄庭坚、张耒、秦观等同在馆阁,四学士会集京师,与苏轼兄弟诗酒酬唱。后因党祸,贬为应天府、亳州通判,处州、信州酒税,后官至礼部郎中。《宋史》卷四四四有传。有词集《晁氏琴趣外篇》。

〔4〕原文见赵令畤《侯鲭录》卷八、吴曾《能改斋漫录》卷一六、胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三、魏庆之《诗人玉屑》卷一一引录。另据陈振孙《直斋书录解题》卷一一和朱弁《续骫骳说·序》记载,晁补之曾撰有《晁无咎词话》二卷,惜原书久佚。参吴熊和《唐宋词通论》,浙江古籍出版社

1995年排印本,第292~293页和第376页。

〔5〕苏轼对词体的革新,当时并未赢得广泛的支持,反而招致许多责难。如门人陈师道说:"退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。"(《后山诗话》)虽然有人怀疑这段话不是陈师道语,而可能是南北宋之交的人伪托羼入(参方智范等《中国词学批评史》,中国社会科学出版社1994年排印本,第60页),但至少代表了当时人的一种看法。李清照《词论》也批评苏词"皆句读不葺之诗尔,又往往不协音律"(胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三引)。晁补之《评本朝乐章》说:"苏东坡词,人谓多不谐音律。然居士词横放杰出,自是曲子中缚不住者。"(吴曾《能改斋漫录》卷一六引)王灼《碧鸡漫志》卷二也有"今少年妄谓东坡移诗律作长短句,十有八九不学柳耆卿,则学曹元宠"的话头。晁、王虽是为苏词辨解,但从反面可见当时不少人对苏词的以诗为词和突破音乐对词体的限制,是持异议的。

〔6〕晏几道,字叔原,号小山。临川(今属江西)人。晏殊第八子。他的生卒年,向无确考,近据《东南晏氏家谱》,才得以确定(见涂木水《关于晏几道的生卒年和排行》,载《文学遗产》1997年第1期)。其生平事迹,参夏承焘《唐宋词人年谱·二晏年谱》,郑骞《夏著二晏年谱补正》和《晏叔原系年新考》(见所著《景午丛编》下编,台北中华书局1972年排印本。)

〔7〕参见陶尔夫、刘敬圻《晏几道梦词的理性思考》,《文学评论》1990年第2期。

〔8〕"透过一层"的句法(简称"透过句"),是宋词中常见句法,意思是说纵然如此,也无可奈何,何况不如此呢。参唐圭璋《词学论丛》之《论词之作法》,上海古籍出版社1986年排印本,第850~851页。

〔9〕据《景定建康志》卷三三载,当时存有书版"唐《花间集》一百七十七版,《和晏叔原小山乐府》二百四十六版"。《花间集》500首小令为177版,依此推算,246版的和晏几道小令词,约有700首。和一人之词多达700首且编成一集,这是宋代词坛上罕见的现象。可惜这些和词久已失传,此事也一向不为后人所知。

〔10〕在北宋词人中,秦观和晏几道使用"泪"字频率最高。据《全宋词》计算机检索系统统计,晏词260首,含"泪"字的有47首,使用频率为18.1%,居第一位;周邦彦词186首,含"泪"句33首,频率为17.7%,居第二位;秦词77首,含"泪"字的有13首,频率为16.8%,居第三位,如果

将有关哭泣的语句也计入，则秦观共有19首词含有泪，使用频率为24.7%。其他使用“泪”字频率较高的北宋词人是：欧阳修224首词，含“泪”句有26首，频率为11.6%；苏轼词362首，含“泪”句35首，频率为10.7%；贺铸词283首，含“泪”句33首，频率为11.6%。

〔11〕秦观生平事迹，可参《宋史》卷四四四本传。

〔12〕如李之仪《跋吴思道小词》即说柳词“铺叙展衍，备足无馀，形容盛明，千载如逢当日。较之《花间》所集，韵终不胜”（《姑溪居士文集》卷四〇）。晁补之《评本朝乐章》也认为柳词乏韵。另参杨海明《唐宋词论稿·论秦少游词》，浙江古籍出版社1988年排印本，第148~163页。

〔13〕关于秦观学柳永作词，参见前第四章注〔20〕。又秦观也曾学柳永作俚俗艳词，如《河传》二首、《品令》二首、《浣溪沙》（脚上鞋儿四寸罗）等。故陈廷焯《白雨斋词话》卷二说：“少游、美成，词坛领袖也。所可议者，好作艳语，不免于俚耳。”

〔14〕参黄文吉《北宋十大词家研究》，第254页。

〔15〕陆游《老学庵笔记》卷八：“贺方回状貌奇丑，色青黑而有英气，俗谓之‘贺鬼头’。”叶梦得《石林居士建康集》卷八《贺铸传》：“长七尺，眉目耸拔，面铁色。”按：贺铸，字方回，自号庆湖遗老，共州卫城（今河南辉县）人。他虽才兼文武，却一直沉沦下僚。早年做过低级侍从武官，后换文资，长期为地方下层官吏，历官至太平州（今安徽当涂）通判。晚年以从七品的承议郎致仕。著有《庆湖遗老诗集》。其词今存283首，其词集一名《贺方回词》，一作《东山词》。二集所收词作不一样。《宋史》卷四四三有传。其生平事迹，另可参夏承焘《唐宋词人年谱·贺方回年谱》。

〔16〕关于此词的评论及唱和词，参锺振振校注《东山词》附辑评，上海古籍出版社1989年排印本，第155~161页。

〔17〕见叶梦得《贺铸传》。夏敬观也说贺铸词“小令喜用前人成句，其造句亦恒类晚唐人诗。慢词命辞遣意，多自唐贤诗篇得来，不施破碎藻采，可谓无假脂粉，自然秾丽”。见夏敬观手批评点《彊村丛书》本《东山词补》卷末题记，上海古籍出版社1989年影印本，第1570页。

〔18〕如夏敬观说：“稼轩豪迈之处，从此脱胎。”又说：“稼轩秾丽之处，从此脱胎。细读《东山词》，知其为稼轩所师。世但言苏、辛为一派，不知方回，亦不知稼轩。”（分别见夏敬观手批评点《彊村丛书》本《东山词》之《行路难》眉批、《青玉案》眉批）唐圭璋则说吴文英“研炼字句，则出贺

方回"(《词学论丛》,上海古籍出版社 1986 年排印本,第 856 页)。

〔19〕周邦彦生平事迹,可参王国维《清真先生遗事》(《海宁王静安先生遗书》本),刘扬忠《周邦彦传论》(陕西人民出版社 1991 年排印本)等。

〔20〕王国维《清真先生遗事·尚论》也说:"境界有二:有诗人之境界,有常人之境界。诗人之境界,惟诗人能感之而能写之,故读其诗者亦高举远慕,有遗世之意;而亦有得有不得,且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感,常人皆能感之,而惟诗人能写之,故其入于人者至深而行于世也尤广。先生之词属于第二种为多。"

〔21〕元人赵文对此已有察觉,他在《吴山房乐府序》中说:"观欧、晏词,自是庆历、嘉祐间人语;观周美成词,其为宣和、靖康也无疑矣。声音之为世道邪?世道之为声音邪?有不自知其然而然者矣。"(《青山集》卷二)

〔22〕参见王兆鹏《论宋代咏物词的三种范型》,《中国诗学》第三辑,南京大学出版社 1995 年排印本,第 154 ~ 161 页。

〔23〕王国维《清真先生遗事》也说,"以宋词比唐诗,则东坡似太白";"而词中老杜,则非先生不可。"

〔24〕参见袁行霈《中国诗歌艺术研究》,北京大学出版社 1987 年排印本,第 356 页。

〔25〕如晏几道《临江仙》的"落花人独立,微雨燕双飞"用五代翁宏《春残》诗成句,《虞美人》的"满身花影倩人扶"用唐陆龟蒙《春日酒醒》诗成句;贺铸《采桑子》的"人生聚散浮云似","怅望星河共一天"二句,分别出自唐张继《重经巴丘》和李洞《送云卿上人游安南》中的成句。参看黄文吉《北宋十大词家研究》第 90 页、第 300 页;锺振振《北宋词人贺铸研究》,台北文津出版社 1994 年排印本,第 149 ~ 150 页;刘扬忠《周邦彦传论》第 114 ~ 116 页。

〔26〕《莫愁乐》的原文为:"莫愁在何处,莫愁石城西。艇子打两桨,催送莫愁来。"见郭茂倩《乐府诗集》卷四八,中华书局 1979 年排印本,第 698 页。

〔27〕参看陈元龙《详注周美成词片玉集》卷一,上海古籍出版社 1989 年影印《景刊宋金元明本词》本,第 546 页。

〔28〕周词严分上去入三声之例,夏承焘《唐宋词字声之演变》有详细的分析,见所著《唐宋词论丛》,古典文学出版社 1956 年排印本,第 66 ~ 76 页。另可参龙榆生《词曲概论》第六章《论适用入声韵和上去声韵的长调》,

上海古籍出版社1980年排印本,第172～176页。

〔29〕详参钱鸿瑛《周邦彦研究》第三章,广东人民出版社1990年排印本,第135～138页。

第七章　南渡前后词风的演变

继元祐词人而登上词坛的，是以李清照、朱敦儒、张元干和叶梦得、李纲、陈与义等为代表的南渡词人。这批词人主要生活在12世纪上半叶徽宗、钦宗和高宗三朝社会由和平转向战乱的时代。由于时代的剧变，他们的生活和创作环境明显分为两个阶段。他们的前半生，是在徽宗朝畸形的和平环境中度过，生活比较安定舒适，大多数词人是在绮罗丛中吟风弄月，创作上虽已初露锋芒，但被当时还健在的前辈词人周邦彦、贺铸等的光芒所遮掩，尚未取得突破性的进展。靖康之难后，金人的铁蹄改变了他们后半生的生活和创作倾向。民族的屈辱、山河的残破和民众的苦难，促使他们自觉接受苏轼的词风，为救亡图存而呐喊呼号，并日益贴近社会现实生活，去表现战乱时代民族、社会的苦难忧患和个体理想失落的压抑苦闷。南渡词进一步扩展了词体抒情言志的功能，加强了词的时代感和现实感。

第一节　李　清　照

“别是一家”的词论与“别是一家”的词境　　生不幸死亦不幸的朱淑真

南渡词坛虽然未出现堪与苏轼、周邦彦并驾齐驱的大词人，但巾帼词人李清照的横空出世，却使南渡词坛放出奇异的光彩。

首先，李清照在理论上确立了词体的独特地位，提出了词“别是一家”之说[1]。

在李清照之前，李之仪曾从创作论的角度，提出过词“自有一种风格”的看法(《跋吴思道小词》)。李清照进而从本体论的角度

提出了词“别是一家”的理论。所谓“别是一家”，意指词是与诗不同的一种独立的抒情文体，词对音乐性和节奏感有更独特的要求，它不仅像诗那样要分平仄，而且还要“分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重”[2]，以便“协律”“可歌”。否则，词就成了“句读不葺之诗”，而失却了词作自身的文体特性。词作只有保持自身独立的文体特性，才能不被诗所替代，在文学之林中占有独立的地位。如果说苏轼是从诗词同源的渊源论角度提高词体的地位，那么，李清照则是从词的本体论出发进一步确立了词体独立的文学地位[3]。

其次，在创作上，李清照生动地展现了她的生命历程和情感历程。

李清照(1084～1155?)[4]，自号易安居士，济南章丘(今属山东)人。她的一生，既享受过幸福，也饱经苦难。18岁与情投意合的赵明诚结婚，夫妇俩诗词酬唱，共同收集整理金石文物，生活颇舒心适意。闺房绣户是她的生活世界，而美满的婚姻爱情便成为她主要的人生理想。随着赵明诚的出仕，夫妻暂离，生活出现了暂时的缺憾。李清照甜蜜宁静的心弦于是弹奏出一首首略带苦涩和忧怨的望夫词：

> 香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩。生怕离怀别苦，多少事、欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋。　　休休。这回去也，千万遍阳关也则难留。念武陵人远，烟锁秦楼。惟有楼前流水，应念我、终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。(《凤凰台上忆吹箫》)[5]

> 红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼。　　花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，又上心头。(《一剪梅》)

这些轻盈精妙的相思曲,铭刻着女词人的情感历程。李清照与赵明诚的爱情既有婚姻来维系,更有深厚的感情基础。虽然分离,却互相惦念,一种离愁,由两人分担,“离怀别苦”也减轻了许多,更何况时时尚有传情锦书的慰藉。苦涩的离愁中含有夫妻双方心心相印和彼此眷恋的幸福感,是李清照爱情词的一大特点。

作为杰出的女词人,李清照并没有把自己完全封闭在闺房之内,而是常常走向大自然,去感受大自然的和谐美丽,以拓展胸襟,陶冶情操。如果把她前期词作中所表现的情感世界分为两半,可以说一半是对丈夫的钟情,另一半则是对自然景物的热爱,以及对禽鸟花草的眷顾:

> 尝记溪亭日暮,沉醉不知归路。兴尽欲回舟,误入藕花深处。争渡?争渡?惊起一滩鸥鹭。(《如梦令》)[6]

> 昨夜雨疏风骤,浓睡不消残酒。试问卷帘人,却道海棠依旧。知否?知否?应是绿肥红瘦。(《如梦令》)

这反映出女词人情怀的博大与仁慈。

靖康之难后,李清照家破夫亡,受尽劫难和折磨。人生命运的剧变,也引起心境和词境的变化:

> 寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候,最难将息。三杯两盏淡酒,怎敌他、晚来风急。雁过也,正伤心,却是旧时相识。　　满地黄花堆积。憔悴损,如今有谁堪摘。守着窗儿,独自怎生得黑。梧桐更兼细雨,到黄昏、点点滴滴。这次第,怎一个愁字了得。(《声声慢》)

失去了丈夫,她深切地感受到人间的孤独和人生的乏味,往日的一

切都失去了意义和亮色。往日大雁带来的是丈夫的温情与慰藉，如今见到大雁，引发的是绝望与伤心；从前见菊花，虽人比花瘦，但不失孤芳自赏的潇洒，而今黄花憔悴凋零，则隐含着生命将逝的悲哀。从前轻盈妙丽的望夫词如今变成了沉重哀伤的生死恋歌，词境由明亮轻快变成了灰冷凝重。这是词人情感历程的真实写照，也是时代苦难的象征。

李清照的情感世界是独特的，她的艺术表现方式也是独特的。她善于选取自己日常生活中的起居环境、行动、细节来展现自我的内心世界。如《添字丑奴儿》（窗前谁种芭蕉树）中"愁损北人不惯起来听"的动作描写，传神地表现出初到南方时不习惯夜雨霖霪的烦躁心理。而"守着窗儿，独自怎生得黑"（《声声慢》）；"怕见夜间出去。不如向，帘儿底下，听人笑语"（《永遇乐》）等动作细节，也典型地表现出年老寡居所独有的生活情态和寂寞心境。

李清照词的语言独具特色。第一，无论是口语，还是书面语，一经她提炼熔铸，就别开生面，精妙清亮，风韵天然。如"绿肥红瘦"（《如梦令》），"人比黄花瘦"（《醉花阴》），"宠柳娇花"（《念奴娇》），"柳眼梅腮"（《蝶恋花》）等，都是"人工天巧，可称绝唱"（王士禛《花草蒙拾》）。而《声声慢》开头连用 14 个叠字，从动作、环境到心理感受多层次地表现出寡居老人闷坐无聊、茫然若失而四顾寻觅的恍惚悲凉的心态，更是千古创格。第二，李清照善于用最平常最简练的生活化的语言精确地表现复杂微妙的心理和多变的情感流程 。如"才下眉头，又上心头"（《一剪梅》）八字，传达出心理的曲折变化：收到丈夫的来信，顿感欣慰而喜上眉梢，然独居的寂寞毕竟难奈，相思之情又袭上心头。"只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁"（《武陵春》）短短三句，也将内心的犹豫和不堪负载的愁苦量化和具体化，既曲折生动又巧妙自然。

语言的清新素雅，很适合表现淡雅清疏的审美境界。她曾赞美桂花是"暗淡轻黄体性柔，情疏迹远只香留。何须浅碧轻红色，自是花中第一流"（《鹧鸪天》）。这既是李清照的审美理想，也可

视作其审美境界的艺术写照。无论是写情绘景还是咏物,如《醉花阴》、《怨王孙》(湖上风来波浩渺)和《孤雁儿》等,都不用华丽的色彩、富艳的词藻来装饰,而用白描手法,创造出水墨画般的清婉秀逸的意境。

李清照是中国文学史上创造力最强、艺术成就最高的女性作家。她以女性的身份,真挚大胆地表现对爱情的热烈追求,丰富生动地抒写自我的情感世界,不仅比“男子作闺音”更为真切自然,而且改变了男子一统文坛的传统格局,在中国文学史上占有崇高的地位。正如清人李调元所说:“易安在宋诸媛中,自卓然一家,不在秦七、黄九之下。”“不徒俯视巾帼,直欲压倒须眉。”(《雨村词话》卷三)

与李清照约略同时的,还有一位能诗善词的钱塘(今浙江杭州)才女朱淑真[7]。因婚姻为父母包办,所嫁非人,朱淑真一生都受到感情的折磨。她的词,主要是表现没有爱情的婚姻所引发的忧愁怨嗟、孤独寂寞。如《减字木兰花》:

> 独行独坐,独唱独酬还独卧。伫立伤神,无奈春寒著摸人。　　此情谁见,泪洗残妆无一半。愁病相仍,剔尽寒灯梦不成。

连用五个“独”字,表现出作者孤独感的沉重。朱淑真词的愁恨表层上似乎与五代北宋词中的闺怨没有多大区别,但深层里却是她自我独特的生命体验,是一位孤立无援地与不幸婚姻抗争的才女心灵深处的呐喊和呻吟。她对命运进行过勇敢的抗争和挑战。《清平乐·游湖》所写的“娇痴不怕人猜,和衣睡倒人怀。最是分携时候,归来懒傍妆台”,就是她所采取的实际行动。为此,她付出了沉重的代价。因大胆追求自主自由的爱情,不为封建礼教所容,抑郁抱恨而死后,“不能葬骨于地下”,诗词遗稿被父母付之一炬[8]。事迹声名,湮没不彰。可谓生不幸,死亦不幸!

第二节 朱 敦 儒

青年的放浪形骸　　中年的飘泊忧愤　　晚年的逍遥自在

朱敦儒(1081～1159)[9]，字希真，号岩壑，洛阳(今属河南)人。南渡以前，他就获得"词俊"之名，与"诗俊"陈与义等并称为"洛中八俊"(楼钥《跋朱岩壑鹤赋及送闾丘使君诗》)。他的词，继承和发展了苏轼抒情自我化的词风[10]，具有鲜明的自传性特点。

朱敦儒的青少年时代，是在西京洛阳畸形繁华的环境中渡过，自称是"生长西都逢化日，行歌不记流年。花间相过酒家眠。乘风游二室，弄雪过三川"(《临江仙》)。他那疏狂放浪的行为和寻欢作乐的心理中，也包含着蔑视功名权贵、追求自由独立的人格精神。故当朝廷征召他进京为官时，他毅然拒绝，申称"麋鹿之性，自乐闲旷，爵禄非所愿也"(《宋史》本传)，并写下著名的《鹧鸪天·西都作》以表心迹：

> 我是清都山水郎，天教分付与疏狂。曾批给雨支风券，累上留云借月章。　　诗万首，酒千觞，几曾着眼看侯王。玉楼金阙慵归去，且插梅花醉洛阳。

这仿佛是他的人生宣言，充分表现出他笑傲王侯、狂放不羁的个性。

靖康之难的战火把朱敦儒抛入了飘泊的难民潮中。建炎元年(1127)年底，洛阳被金兵占领前后，朱敦儒仓皇逃往东南避难，于建炎四年(1130)辗转至岭南一带。其词清晰地记录了他南奔的行程和感受，词风由飘逸潇洒变得凄苦忧愤。其间表现得最为突出的是飘泊流离的伤悲，从一个侧面表现出战乱时代民族的悲剧和社会的苦难。如《卜算子》：

旅雁向南飞,风雨群初失。饥渴辛勤两翅垂,独下寒汀立。　　鸥鹭苦难亲,矰缴忧相逼。云海茫茫无处归,谁听哀鸣急。

词中南飞孤雁的意象是时代苦难的象征。词人唱出了战乱时代飘泊逃难者的心声:举目无亲的孤独、终日奔逃的饥渴疲倦、生命时刻受到威胁的焦虑恐惧和无处归宿的茫然悲哀。对国家破亡,中原沦陷,他更忧伤痛愤:

金陵城上西楼,倚清秋。万里夕阳垂地,大江流。　　中原乱,簪缨散,几时收。试倩悲风吹泪、过扬州。(《相见欢》)

曾是"玉楼金阙慵归去"的朱敦儒,于今也为中原的丧乱而悲哀。这表明词人闲旷自适的人生态度在民族受到压迫蹂躏时已开始转变,并激发出救亡图存的社会责任感和使命感。

因此,当绍兴三年(1133)朝廷再度征召时,朱敦儒便从岭南赴临安任职。但由于宋高宗和秦桧等权奸一味屈膝求和,不思抗战,使得朱敦儒"有奇才,无用处"(《苏幕遮》);"扫平狂虏,整顿乾坤都了"(《苏武慢》)的理想也化为泡影。他不禁悲愤怒号:"回首妖氛未扫,问人间、英雄何处。奇谋报国,可怜无用,尘昏白羽。""但愁敲桂棹,悲吟梁父,泪流如雨。"(《水龙吟》)

在仕途沉浮了十多年,朱敦儒对功名事业已灰心失望,因不附秦桧议和而被罢官之后,干脆任性逍遥:"寻云弄水,是事休问。"(《桂枝香》)从此,他变成了"闭着门儿,不管人间事"的"瘦仙人"(《苏幕遮》)。其中《好事近·渔父词》十首和《朝中措》(先生筇杖是生涯)最能体现他晚年的人生态度。

朱词的风格也随着他人生历程的变化而变化。早年以婉丽明快为主;中年以悲壮慷慨为特色;晚年以清疏晓畅见长,语言通俗,

明白如话。

在两宋词史上，能比较完整地表现出自我一生行藏出处、心态情感变化的，除朱敦儒之外，就只有后来的辛弃疾。苏轼作为新词风的开创者，虽然扩大了词的表现功能，开拓了抒情自我化的方向，但他还没有将自我完整的人生历程和整个的精神世界写进词中（另一半写在他的诗里），诗词的表现功能还有所区分——词多言情，诗多言志和叙事。李清照也恪守这种惯例。朱敦儒则进一步发挥了词体抒情言志的功能，不仅用词来抒发自我的人生感受，而且以词表现社会现实，诗词的功能初步合一，从而给后来的辛派词人以更直接的启迪和影响。辛弃疾《念奴娇》（近来何处）词题就明确说是"效朱希真体"[11]，陆游年青时曾受知于朱敦儒[12]，为人与作词都受朱敦儒的熏陶，他的名作《卜算子·咏梅》即与朱敦儒的《卜算子》（古涧一枝梅）风神相似。

第三节　张元干等词人

时代感和现实感的加强　英雄的苦闷　流落异乡的忧伤与怀旧情结

民族战争，将同一民族内部个体的命运与整个民族的命运联结到一起。李纲在靖康之难后即说："朝廷安则山林安，利害休戚实与国同。"（《与赵相公别幅》）所以，南渡以后，词人的创作已不可能完全封闭在自我悲欢离合和个人荣辱得失的圈子，而必须正视和直面苦难的社会现实，去歌唱民族的悲剧和社会的苦难，从而加强了词的时代感和现实感，柔丽婉转的词体也变成了具有战斗性和批判性的精神武器。在这一词风的转变过程中，张元干最为典型。

张元干（1091～1161）在南渡之前[13]，生活上跟朱敦儒一样疏狂放荡，时常是"百万呼卢，拥越女吴姬共掷"（《柳梢青》）。创作

上则模拟“花间”,内容不出酒畔花前,词风绮艳轻狭。靖康之难中,他投笔从戎,曾协助李纲指挥汴京保卫战。目睹民族的灾难,他扼腕痛愤,词风也自觉转向东坡一路,而变得慷慨悲凉。题材取向上则直面山河残破的惨痛现实:

> 雨急云飞,惊散暮鸦,微弄凉月。谁家疏柳低迷,几点流萤明灭。夜帆风驶,满湖烟水苍茫,菰蒲零乱秋声咽。梦断酒醒时,倚危樯清绝。　　心折。长庚光怒,群盗纵横,逆胡猖獗。欲挽天河,一洗中原膏血。两宫何处,塞垣只隔长江,唾壶空击悲歌缺。万里想龙沙,泣孤臣吴越。(《石州慢·己酉秋吴兴舟中作》)

此词以高度浓缩性的笔法表现了汉民族空前的灾难:外侵内乱,国破主俘[14]。面对民族的灾难,张元干不仅仅是悲哀,更力图奋战以解除灾难,恢复和平,但朝廷不思抵抗,使他报国无门,只有悲歌怒吼——吼出民族不甘屈服而被压抑的愤切心声!

即使是在传统感伤型的抒写个人离愁的送别词中,张元干也难忘触目惊心的苦难现实:

> 梦绕神州路。怅秋风、连营画角,故宫离黍。底事昆仑倾砥柱,九地黄流乱注。聚万落、千村狐兔。天意从来高难问,况人情、老易悲难诉。更南浦,送君去。　　凉生岸柳催残暑。耿斜河、疏星淡月,断云微度。万里江山知何处,回首对床夜语。雁不到,书成谁与。目尽青天怀今古。肯儿曹、恩怨相尔汝。举大白,听金缕。(《贺新郎·送胡邦衡待制》)

词人魂牵梦绕着神州的巨变,故都的沦陷,村庄的残破,生民的涂炭[15];他质问和探寻这场悲剧的根源:是谁造成砥柱倾折,使敌人横行,民众蒙难?理性的反思中含有直指皇帝的批判精神。友人

胡铨就是因公开向投降主和的宋高宗、秦桧挑战而被贬谪，张元干作此词则是为胡铨壮行，对他奋不顾身的战斗精神表示支持和鼓励。张元干后因此词而被捕下狱，并被削籍为民，正反映出此词触痛了宋高宗和秦桧一伙的心病[16]。

在赠给李纲的《贺新郎》词中，张元干也表达了对朝廷卖国求和的愤慨，抒发了他“气吞骄虏”的豪迈气概和欲挥剑杀敌的战斗精神，也充溢着宝剑蒙尘、无路请缨的压抑苦闷。情怀悲壮激烈，一扫南渡前词中低沉委靡的格调，新的时代铸就了新的词风和词境。

早年以吟唱婉丽的“睡起流莺语”(《贺新郎》)而闻名的叶梦得(1077~1148)[17]，经战火的洗礼，南渡以后也高唱起激昂的战歌：“坐看骄兵南渡，沸浪骇奔鲸。转盼东流水，一顾功成。”(《八声甘州·寿阳楼八公山作》)赞美骑射演习的战士“叠鼓闹清晓，飞骑引雕弓”(《水调歌头·九月望日与客习射西园余偶病不能射》)的英姿，洋溢着老当益壮的战斗豪情。

叶梦得既善理财赋，又能带兵打仗，在国家危难之秋，他本可以大显身手，但由于权奸当道，壮怀理想不得伸展，于是倍感压抑苦闷，如建炎三年(1129)任尚书左丞不到半月即被罢职后所作的《水调歌头》：

> 秋色渐将晚，霜信报黄花。小窗低户深映，微路绕欹斜。为问山翁何事，坐看流年轻度，拚却双鬓华。徙倚望沧海，天净水明霞。　　念平昔，空飘荡，遍天涯。归来三径重扫，松竹本吾家。却恨悲风时起，冉冉云间新雁，边马怨胡笳。谁似东山老，谈笑静胡沙。

另有一些词人，不像张元干、叶梦得那样时时发出壮烈的怒吼，而是用敏锐的艺术感受表现战乱时代普通人的种种体验。

动乱时代，人们不得不背井离乡，过着流寓不定的生活。逃奔

到异乡，除了生活无着之外，地域环境的差异，风土人情的陌生，也会引起种种忧伤不适。李清照初从北方流落到江南时对南方"点滴霖霪"的连阴雨就深感不惯(《添字丑奴儿》)。而区域方言的不通，也会引起飘泊者与当地人之间的隔膜，尤其是那些初到南方的"北客"，常常因"不解乡音"而焦虑。洛阳人陈与义，建炎四年(1130)避乱到湖南武冈时，就表达过这种感受：

寒食今年，紫阳山下蛮江左。竹篱烟锁，何处求新火。不解乡音，只怕人嫌我。愁无那。短歌谁和，风动梨花朵。(《点绛唇》)

战争毁灭了和平与安定，和平时期的一切美好欢乐都只能留存在记忆之中而无法在现实生活中再现。于是今昔盛衰之感和怀旧情绪成为南渡后整个社会一种难以解开的情结。李清照曾那样深情地回忆"中州盛日"(《永遇乐·元宵》)，朱敦儒时或怀想着"故国当年得意"(《雨中花·岭南作》)，张元干也不时地"寻思旧京洛"(《兰陵王》)。陈与义的名作《临江仙·夜登小阁忆洛中旧游》更典型地表现出当时人的怀旧心态：

忆昔午桥桥上饮，坐中多是豪英。长沟流月去无声。杏花疏影里，吹笛到天明。　　二十馀年如一梦，此身虽在堪惊。闲登小阁看新晴。古今多少事，渔唱起三更。

在清婉奇丽的艺术境界中包含着深沉的人生感慨。

同时的陈克(1081～?)、向子諲(1085～1152)、王以宁(1091?～1147?)等词人也加入了时代的大合唱，在当时词坛上颇有影响。

第四节　李纲、岳飞等词人

李纲的咏史词和"南宋四名臣"词　　岳飞词

高宗建炎、绍兴间(1127～1162),南宋社会的主要矛盾是空前激烈的民族斗争,而朝廷内部的主要矛盾则是主战与主和两派的政治斗争。李纲、赵鼎、李光、胡铨等"南宋四名臣"和大将岳飞[18],是站在这两个斗争前列的代表人物。他们虽然并不以作词而著名,但在民族生死存亡之秋,不仅奋不顾身地致力于保卫家国,也用词作来表现他们的斗争精神,为抗金救国而呼号,代表着时代的最强音。

李纲(1083～1140)是南宋的首任宰相[19]。他以救国救民为己任,《苏武令》就抒发了他抗敌救国的执著信念:

塞上风高,渔阳秋早。惆怅翠华音杳。驿使空驰,征鸿归尽,不寄双龙消耗。念白衣、金殿除恩,归黄阁、未成图报。

谁信我、致主丹衷,伤时多故,未作救民方召。调鼎为霖,登坛作将,燕然即须平扫。拥精兵十万,横行沙漠,奉迎天表。

虽然已被罢职,不得重用,但并未丧失抗敌的信心,仍期待着入相出将,决心率军夺回被俘的徽、钦二帝,以雪国耻。

李纲七首奇特的咏史词,借历史上敢于平定外忧内患的英明君主来激励宋高宗振作精神以抗击金人,表现出政治家的雄才大略和远见卓识,赋予了咏史词以强烈的时代精神和战斗性,词的言志功能在此得到了充分的发挥和体现。如《喜迁莺·真宗幸澶渊》:

边城寒早。恣骄虏、远牧甘泉丰草。铁马嘶风,毡裘凌

雪,坐使一方云扰。庙堂折冲无策,欲幸坤维江表。叱群议,赖寇公力挽,亲行天讨。　　缥缈。銮辂动,霓旌龙旆,遥指澶渊道。日照金戈,云随黄缴,径渡大河清晓。六军万姓呼舞,箭发狄酋难保。虏情詟,誓书来,从此年年修好。

此词用宋真宗听取寇准之策放弃逃跑避敌之计而亲征契丹最后使敌人退师、订立"澶渊之盟"的史实,劝谏高宗不要逃跑避敌,现实的针对性强,词的境界也雄奇壮阔。叙事性和议论性有机结合,直接开启了辛弃疾"以文为词"的先河。

赵鼎(1085~1147)、李光(1078~1159)和胡铨(1102~1180)都是力主抗战反对求和的名臣,也是公开向秦桧挑战并同被贬谪到海南而相互支持的战友[20]。他们的词作虽不多,但各自从不同的侧面表现了他们坚强刚毅的生命意志和不屈不挠的斗争精神[21]。赵鼎的《满江红》(惨结秋阴)和《花心动》(江月初升)、李光的《水调歌头》(兵气暗吴楚)、胡铨的《好事近》(富贵本无心)等词,"皆慷慨激烈,发欲上指。词境虽不高,然足以使懦夫有立志"(陈廷焯《白雨斋词话》卷八)。

当李纲等文臣在朝廷为民请命呐喊之时,岳飞(1103~1141)等武将则在战场上拼搏厮杀[22],戎马倥偬中横槊赋词,用热血和生命谱写出气壮山河的英雄战歌:

怒发冲冠,凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸,壮怀激烈。三十功名尘与土,八千里路云和月。莫等闲、白了少年头,空悲切。　　靖康耻,犹未雪。臣子恨,何时灭。驾长车踏破,贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉,笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河,朝天阙。(《满江红》)[23]

由民族的深仇大恨转化而来的勇猛无畏的战斗豪情、洗雪国耻的迫切愿望和必胜信念,配合着铿锵有力的语言,激昂雄壮的旋律,

凝结成词史上辉煌的乐章。

注释

〔1〕原文始见胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三三。原无题,仅称“李易安云”。后魏庆之《诗人玉屑》卷二一又据之转录,并加上“李易安评”的标题,篇首亦作“李易安云”。今人通称“李清照《词论》”。

〔2〕关于“五音”、“五声”、“六律”的含义,可参王仲闻《李清照集校注》,人民文学出版社1979年排印本,第198页注释。

〔3〕参沈家庄《李清照词“别是一家”说刍论》,见《李清照研究论文集》,齐鲁书社1991年排印本,第295~309页。

〔4〕李清照婚后先居汴京(今河南开封),后移家青州(今属山东)。靖康祸起,李清照逃奔江南,夫妻俩用半生的心血收藏的文物图书先后在战火中丧失殆尽;宋高宗建炎三年(1129)丈夫病逝后,她拖着病体孤身一人四处奔逃避难。其间又有人恶意中伤,企图攫取她残存的珍贵文物。江南战火刚停,惊魂甫定,又遭张汝舟的纠缠和欺凌虐待,并被下狱九日,而且引起了一场令后世争论不休的“改嫁”风波。在金华(今属浙江)居住几年后,移居杭州。其生平事迹,主要见于她的《金石录后序》。另参黄盛璋辑注《李清照集》附《赵明诚李清照夫妇年谱》(中华书局上海编辑所1962年排印本),王仲闻《李清照集校注》附《李清照事迹编年》。关于李清照改嫁张汝舟事,可参济南市社会科学研究所编《李清照研究论文集》(中华书局1984年排印本)有关争鸣文章。

〔5〕李清照词,各本文字颇多差异。本节所引李清照诗词,系据王仲闻《李清照集校注》。又李清照流传的作品,真伪参杂,王仲闻《李清照集校注》所录43首最为可信(另附存疑之作14首)。《全宋词》录47首(末二首注作存疑)。研究李清照词,当以王注本或《全宋词》为主要依据,其中所录存疑之作不能轻易视为李词。

〔6〕此词“尝”、“欲”,原分别作“常”、“晚”,兹据《全芳备祖》前集卷一“荷花门”改。另参唐圭璋《词学论丛》,上海古籍出版社1986年排印本,第617~618页。

〔7〕朱淑真,自号幽栖居士。其生活年代至今无确考。有人认为她是北宋后期人,卒于南宋初,生年略早于李清照;有人则认为她生于南宋初,生活

年代与李清照同时而略晚。可参潘寿康《朱淑真别传探原》(台北河洛图书出版社 1980 年排印本),缪钺《朱淑真生活年代考辨》及续文(《文献》1991 年第 2、第 4 期)等。朱淑真的作品集有《断肠诗集》和《断肠词》。其词《全宋词》录存 24 首,最为可靠。其他校注本误收有伪作。

〔8〕见宋魏仲恭《朱淑真诗集序》。另参陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》,黑龙江人民出版社 1992 年排印本,第 232～244 页。

〔9〕朱敦儒,《宋史》卷四四五有传。另参邓子勉《朱敦儒杂考五则》,《南京师大学报》1992 年第 1 期。

〔10〕宋汪莘《方壶诗馀自序》曾说,唐宋以来的词人,他最喜爱三人:"至东坡而一变,其豪妙之气,隐隐然流出言外,天然绝世,不假振作。二变而为朱希真,多尘外之想,虽杂以微尘,而其清气自不可没。三变而为辛稼轩,乃写其胸中事,尤好陶渊明。此词之三变也。"(《方壶诗馀》卷首)汪氏也指出了朱敦儒词是由苏轼词变化而来。另参梁启勋《词学》下编《概论》(北京市中国书店 1985 年影印本)。按,朱敦儒词集名《樵歌》,存 246 首。

〔11〕辛词此题始见元大德三年广信书院刊本《稼轩长短句》卷二,《景宋本稼轩词甲集》题中无"效朱希真体"五字,仅作"赋雨岩"。另南宋吴儆有"效樵歌体"《蓦山溪》词;金元好问有"效朱希真体"《鹧鸪天》词。可见朱敦儒词在宋金人心目中已自成一体。宋代词人能自成一体而被人仿效的另有柳永的"柳体"、李清照的"易安体"、辛弃疾的"稼轩体"、姜夔的"白石体"等。

〔12〕参见于北山《陆游年谱》,中华书局 1962 年排印本,第 38～39 页。另参陆游《渭南文集》卷二九《跋云丘诗集后》。

〔13〕张元干,字仲宗,号芦川居士,永福(今福建永泰)人。宋徽宗宣和末年,曾任陈留县丞。南渡后官至将作监。宋高宗绍兴元年(1131),因不屑与奸佞同朝而挂冠致仕。其生平事迹,参王兆鹏《张元干年谱》(南京出版社 1989 年排印本)。张元干有《芦川归来集》和《芦川词》,存词 185 首。

〔14〕此词作于宋高宗建炎三年己酉(1129),其时金兵南侵和南宋内乱(所谓"群盗纵横")的详情,可参《宋史纪事本末》卷六四《金人渡江南侵》、卷六六《平群盗》。

〔15〕张元干此词作于绍兴十二年(1142)。绍兴八年(1138)胡铨因上书反对

和议而被贬至福州，又遭秦桧迫害，移新州（今广东新兴）编管。又词中所写战乱的残破景象，可参证李心传《建炎以来系年要录》卷四一和徐梦莘《三朝北盟会编》卷一〇六引《赵子崧家传》的有关记载。

〔16〕张元干被捕入狱，在绍兴二十一年（1151）。详参王兆鹏《张元干年谱》第182～185页。

〔17〕叶梦得，字少蕴，号石林居士，苏州长洲（今江苏苏州）人。宋哲宗绍圣四年（1097）进士及第。南渡前曾为蔡京所笼络，官至翰林学士。南渡后历官户部尚书、尚书左丞、江东和福建安抚大使等。平生著作有二十多种，其中《石林词》今存103首。其生平事迹，参《宋史》卷四四五本传；王兆鹏《两宋词人年谱·叶梦得年谱》（台北文津出版社1994年排印本）。

〔18〕"南宋四名臣"之称，始见晚清王鹏运所刻《南宋四名臣词》（四印斋刻本）。

〔19〕李纲，字伯纪，邵武（今属福建）人。宋徽宗政和二年（1112）进士。宋徽宗靖康元年（1126），任兵部侍郎、尚书右丞。宋高宗建炎元年（1127）拜相，仅75天即罢。卒谥忠定。有《梁溪先生文集》，词存54首。生平事迹参《宋史》卷三五八至三五九本传；赵效宣《李纲年谱长编》（台湾商务印书馆1980年排印本）。

〔20〕赵鼎，字元镇，号德全居士，解州闻喜（今属山西）人。徽宗崇宁五年（1106）进士。南渡后两度为相。晚年被秦桧贬至吉阳军（今海南三亚），绝食而卒。谥忠简。有《忠正德文集》。词存45首。《宋史》卷三六〇有传。李光，字泰发，上虞（今属浙江）人。与赵鼎同年进士。绍兴八年（1138）拜参知政事，曾面斥秦桧"盗弄国权，怀奸误国"，被秦桧贬至海南11年。谥庄简。《宋史》卷三六三有传。著有《庄简集》，词存14首。胡铨，字邦衡，号澹庵，庐陵（今江西吉安）人。宋高宗建炎二年（1128）进士。绍兴八年，为枢密院编修官，上书反对和议，乞斩秦桧。被除名新州编管。后移吉阳军。孝宗朝，历官至兵部侍郎。卒谥忠简。《宋史》卷三七四有传。著有《胡澹庵先生文集》32卷。词存16首。

〔21〕参见王兆鹏《宋南渡词人群体研究》，台北文津出版社1992年排印本，第118～120页。

〔22〕岳飞，字鹏举，相州汤阴（今属河南）人。20岁从军，屡败金兵，战功卓著，为抗金名将。以不附秦桧议和，被诬下狱。绍兴十一年十二月二十

九日(1142 年 1 月 27 日),以"莫须有"的罪名被杀害。后赐谥武穆,改谥忠武。《宋史》卷三六五有传。著作由后人编为《岳忠武王文集》,词存 3 首。

〔23〕此词曾有人怀疑不是岳飞所作,并引起海内外学术界长期的争鸣。认为不是岳飞所作的证据,尚不充分,随着讨论的深入,学术界已基本上认同为岳飞词。参王学太《岳飞〈满江红〉的真伪问题》(载《建国以来古代文学问题讨论举要》,齐鲁书社 1987 年排印本,第 232~241 页)。

第八章　陆游等中兴四大诗人

陈与义、吕本中去世以后，一批出生于靖康前后的诗人登上诗坛。他们是在烽火连天的时代里成长起来的，山河破碎的动荡时势使他们具有完全不同于苏轼、黄庭坚的创作环境。而且他们自少就感受到诗坛风气的转变，所以比陈、吕等前辈更富有独创精神，最终以全新的艺术风貌取代了江西诗派在诗坛上的主流地位。这些诗人中以陆游、杨万里、范成大、尤袤四人最为著名，被称为"中兴四大诗人"[1]。

第一节　陆游的创作道路和诗歌渊源

终生不渝的爱国情怀　入蜀前后的变化　对吕本中、曾几诗风的继承　对陶渊明、李白、杜甫、岑参的推尊

陆游(1125～1210)，字务观，号放翁，越州山阴(今浙江绍兴)人。他出生的第二年适逢靖康之乱，随其父陆宰离开中原南归。他幼时常看到父辈"相与言及国事，或裂眦嚼齿，或流涕痛哭，人人自期以杀身翊戴王室。"(《跋傅给事帖》)他因此很早就立下了"上马击狂胡，下马草军书"(《观大散关图有感》)的壮志。陆游29岁参加进士考试，因名列秦桧的孙子之前而受到秦的忌恨，复试时被黜落，直到秦桧死后才得入仕。他在后来的仕途中又两度因力主抗金而被罢职。但陆游的爱国情怀终生不渝，他一生中时刻盼望着有杀敌报国、收复中原的机会，直到临终前仍在绝笔诗《示儿》中谆谆嘱咐儿孙：

死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭无忘告乃翁！

在南渡之初，正直的士大夫大多怀有抗金复国的理想。然而随着绍兴和议的签订[2]，南宋小朝廷的投降路线渐占上风，很多士人渐趋消极。南宋最早在诗歌中高扬爱国主题的吕本中、陈与义等人晚年诗作的题材取向又转回到书斋生活和山水景物，便是这种态势在诗坛上的鲜明反映。陆游则与众不同，即使是在收复中原已毫无希望时，他仍然坚持夙志，大声疾呼抗敌复国，真不愧是南宋爱国诗人最杰出的代表。

陆游的生活经历大致可分为三个时期：一、45岁以前，他任镇江通判等职，后因赞助张浚北伐而罢职家居；二、自46岁入蜀从军至65岁被劾罢官；三、66岁以后在山阴农村闲居20年。陆游的诗歌创作过程也可分成与之相应的三个阶段，其中第二个阶段是陆诗臻于成熟的关键时期。陆游晚年回忆说他在"四十从戎驻南郑"时创作上发生了"诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历"(《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》)的巨大变化。这种变化不是指诗歌题材的转变，因为陆游早期的诗歌内容已相当充实，而且忧国念时的主调已经确立，三十七八岁时就已写下《闻武均州报已复西州》、《送七兄赴扬州帅幕》等名篇。陆游所说的"诗家三昧"，是指他在地处抗金前线的南郑受到紧张、豪宕的军营生活的激发，而领悟到应该改变早年专以"藻绘"为工的诗风，而追求宏肆奔放的风格[3]。由于只有这种风格才与陆游建立奇功的宏伟抱负、爱国忧时的炽烈感情、不拘小节的狂放性格最相适应，也只有这种风格才最符合陆诗所要反映的时代的脉搏，所以陆游一旦找到这种适合于自己的风格之后，他的创作就产生了质的飞跃。正如清人赵翼所说："放翁诗之宏肆，自从戎巴蜀，而境界又一变。"(《瓯北诗话》卷六)最能体现陆诗雄放风格的七古名篇如《金错刀行》、《胡无人》、《长歌行》(人生不作安期生)、《关山月》、《秋兴》(成都城中

秋夜长）等都作于入蜀从军以后的十年间，说明陆游诗的主导风格正是在巴山蜀水之间奠定的。正由于这个原因，陆游把自己的诗集题作《剑南诗稿》。

陆游与江西诗派有着深刻的渊源关系。他师事曾几，又私淑吕本中，对曾、吕二人服膺终生。陆游接受曾、吕的影响首先在于爱国的情操，他少时与曾几"略无三日不进见，见必闻忧国之言。"（《跋曾文清公奏议稿》）而吕本中在表现爱国主义主题方面堪称是陆游的先驱。陆游在艺术上也受到曾、吕较深的影响，对"活法"说深信不疑，直到70岁时还对曾几授予他的"文章切勿参死句"（《赠应秀才》）一语津津乐道。然而陆游虽然从江西诗派的诗歌理论中获得了增进艺术修养以自成一家的启示，早年作诗时也曾仿效过黄庭坚、吕本中等江西诗人的风格，可是他的艺术个性和才力却不是江西诗派所能牢笼的。所以他很快就超越了曾几、吕本中等师辈的成就，并以明朗瑰丽的语言、奔放磊落的情调而与江西诗风分道扬镳。

除了借鉴江西诗派以外，陆游还广泛地学习前代的优秀诗人。在陆游所崇拜的古代诗人中，屈原、杜甫以其爱国忧世之心成为陆游的异代知音。陆游54岁出蜀东归途中曾写下《楚城》和《龙兴寺吊少陵先生寓居》二诗：

江上荒城猿鸟悲，隔江便是屈原祠。一千五百年间事，只有滩声似旧时！

中原草草失承平，戍火胡尘到两京。扈跸老臣身万里，天寒来此听江声。

国家多难，报国无路，共同的遭遇使陆游与屈、杜产生了强烈的共鸣。然而时刻希望杀敌复国的陆游所面对的现实却是南宋小朝廷偏安于半壁江山的定局，理想与现实的巨大矛盾使陆游格外苦闷，

他只有在幻想中才能得到安慰和解脱。于是本质上属于写实性质的陆诗却时常需要借助浪漫幻想的表现方式，而李白那种独往独来、鄙视流俗的人生态度和想落天外、变化莫测的艺术构思也就成为陆游倾心学习的对象。

此外，岑参和陶渊明也受到陆游的重视。在陆游心目中，岑参是仅次于李、杜的唐代大诗人。这显然是由于岑诗多写边塞奇丽风光和军营的豪壮生活，正与陆游所向往的从军生活情趣相投的缘故[4]。当陆游退居山阴农村后，陶渊明恬淡的生活态度和陶诗平淡自然的风格又成为他仿效的典范[5]。转益多师的态度使陆游从前代诗歌中汲取了丰富的营养，也使陆诗的题材和风格形成了多样化的格局。

第二节　陆游诗歌的特点与成就

抗敌复国主题　　隐逸情趣　　爱情诗　　平易晓畅中的恢宏雄放之气　　七言诗的高度成就

陆游一生勤奋创作，流传至今的诗就有九千四百多首。诗歌的内容也极为丰富，几乎涵盖了当时社会生活的各个方面，其中最重要的是爱国主题和日常生活情景的吟咏，正如《唐宋诗醇》卷四二所说："其感激悲愤、忠君爱国之诚，一寓于诗，酒酣耳热，跌宕淋漓。至于渔舟樵径，茶碗炉熏，或雨或晴，一草一木，莫不著为歌咏，以寄其意。"

民族矛盾始终是南宋社会最受人关注的热点问题。宋帝国的半壁河山已经沦于异族的统治之下，而且金兵继续南侵的威胁也始终存在。是发奋图强待机北伐以恢复中原，还是屈膝投降以苟安于东南一隅？这直接关系到宋帝国的生死存亡，也关系到全民族的命运和尊严。陆游作为时代的歌手，理所当然要把抗敌复国作为最重要的主题。他写出了沦陷区人民对故国之师的期待："三

万里河东入海，五千仞岳上摩天。遗民泪尽胡尘里，南望王师又一年！"（《秋夜将晓出篱门迎凉有感》）也写出了南宋军民不甘屈服的气概："楚虽三户能亡秦，岂有堂堂中国空无人！"（《金错刀行》）既然南北两地的人民都盼望着收复中原，又是什么原因使这种期望长久不能实现？陆游愤怒地指出，原因就是统治者但谋一己私利而置国家利益于不顾："诸公可叹善谋身，误国当时岂一秦？不望夷吾出江左，新亭对泣亦无人！"（《追感往事》之五）陆游的深哀巨痛集中体现在《关山月》中：

> 和戎诏下十五年，将军不战空临边。朱门沉沉按歌舞，厩马肥死弓断弦。戍楼刁斗催落月，三十从军今白发。笛里谁知壮士心，沙头空照征人骨。中原干戈古亦闻，岂有逆胡传子孙？遗民忍死望恢复，几处今宵垂泪痕！

诗中假托一位老战士之口，痛责统治者以一纸和议抛弃半壁江山、苟且偷生贪图享乐的无耻行径，倾诉了爱国将士和沦陷区人民的满腔悲愤。这正是南宋中叶沉闷的社会现实的真实写照。当然，陆诗中更多的是自抒报国壮志和忧国深思的作品，如《书愤》：

> 早岁那知世事艰，中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。《出师》一表真名世，千载谁堪伯仲间？

一心报国的英雄却壮志难酬，空度岁月，诗人个人的遭遇也是民族命运的缩影。

爱国的主题在中国古代诗歌中源远流长，每当国家面临危亡时这种主题总会在诗坛上大放异彩。陆游继承了这种传统，并把它高扬到前无古人的高度。爱国主题不但贯穿了他长达 60 年的创作历程，而且融入了他的整个生命，成为陆诗的精华和灵魂。清

末梁启超说:"诗界千年靡靡风,兵魂销尽国魂空。集中十九从军乐,亘古男儿一放翁!"(《读陆放翁集》之二)如从数量来看,陆诗中爱国主题的作品不足十分之三,但这些诗代表着陆诗的主要思想倾向。

陆游热爱生活,善于从各种生活情景中发现诗材。无论是高山大川还是草木虫鱼,无论是农村的平凡生活还是书斋的闲情逸趣,他都有细致入微的描绘,如《游山西村》和《临安春雨初霁》:

> 莫笑农家腊酒浑,丰年留客足鸡豚。山重水复疑无路,柳暗花明又一村。箫鼓追随春社近,衣冠简朴古风存。从今若许闲乘月,拄杖无时夜叩门。

> 世味年来薄似纱,谁令骑马客京华?小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花。矮纸斜行闲作草,晴窗细乳戏分茶。素衣莫起风尘叹,犹及清明可到家。

前一首赞美宁静的村景和淳朴的民风,后一首抒写对京华红尘的厌倦,但对江南春雨和书斋闲适生活的描写却优美动人。这又反映出时时梦见铁马冰河的志士陆游,也同样热爱和平的日常生活。

陆游年轻时经历过一段不幸的爱情生活。他的前妻唐氏不得翁姑的喜欢,两人被迫离婚,不久唐氏即抑郁而死。在以后的50年间,陆游一直把悲痛深藏心底,偶尔也形诸篇咏。如《沈园》二首:

> 城上斜阳画角哀,沈园非复旧池台。伤心桥下春波绿,曾是惊鸿照影来。

> 梦断香消四十年,沈园柳老不吹绵。此身行作稽山土,犹吊遗踪一泫然。

陆游75岁时重游旧地，触景生情，无法压抑心中的哀痛，遂写下这两首“绝等伤心之诗”[6]。陆游的爱情诗虽然数量很少，但却是古代爱情诗中不可多得的精品，在爱情主题已基本上从诗歌转移到词中的宋代，它们尤其值得重视。

陆游性格豪放，胸怀壮志，在诗歌风格上追求雄浑豪健而鄙弃纤巧细弱。53岁时写的《白鹤馆夜坐》说：“袖手哦新诗，清寒愧雄浑。屈宋死千载，谁能起九原？中间李与杜，独招湘水魂。自此竞摹写，几人望其藩？兰苕看翡翠，烟雨啼青猿。岂知云海中，九万击鹏鲲。”此时陆游正处于诗风成熟的关键时刻。他不满“翡翠兰苕”般的纤巧，而赞美屈宋赋和李杜诗的“雄浑”。正是在这种风格论的指导下，陆游形成了气势奔放、境界壮阔的诗风。

陆游热情奔放，神采飞扬，把在现实生活中无法实现的壮志豪情都倾泻在诗中，常常凭借幻境、梦境来一吐胸中的壮怀英气[7]。他在梦中亲临前线，斩将夺关，尽复汉唐故地。甚至在老病僵卧之时，尚有“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”（《十一月四日风雨大作》）的奇情壮思。丰富多彩的纪梦诗，构成了陆诗飘逸奔放的特点，而神似李白[8]。然而严酷的现实环境毕竟给诗人心灵压上了无法摆脱的重负，梦中的幻境终究是要消逝的，“破驿梦回灯欲死，打窗风雨正三更”（《三月十七日夜醉中作》）；“酒醒客散独凄然，枕上屡挥忧国泪”（《送范舍人还朝》）等诗句，就表现出诗人的真实心态。所以陆游的诗风又有近于杜甫的沉郁悲凉的一面。兼融李白的飘逸奔放与杜甫的沉郁顿挫于一炉，构成了陆游的独特诗风。但陆诗又不像李、杜诗那样雄奇莫测，陆诗的语言平易晓畅，章法整饬谨严，即使是七言古体也不例外。如《长歌行》：

> 人生不作安期生，醉入东海骑长鲸。犹当出作李西平，手枭逆贼清旧京。金印煌煌未入手，白发种种来无情。成都古寺卧秋晚，落日偏傍僧窗明。岂其马上破贼手，哦诗长作寒螿鸣？兴来买尽市桥酒，大车磊落堆长瓶。豪竹哀丝助剧饮，如

巨野受黄河倾。平时一滴不入口,意气顿使千人惊。国仇未报壮士老,匣中宝剑空有声。何当凯旋宴将士,三更雪压飞狐城。

笔力清壮顿挫,结构波澜迭起,恢宏雄放的气势寓于明朗晓畅的语言和整饬的句式之中,典型地体现出陆诗的个性风格,故被后人推为陆诗的压卷之作。赵翼评陆诗是"看似奔放实则谨严"(《瓯北诗话》卷六),正是指此而言。

陆游擅长的诗体是七言诗,他的七古、七律和七绝的成就都很高。其中的七律尤以对仗工整而著称,刘克庄甚至说"古人好对偶被放翁用尽"(《后村诗话》前集)。陆诗的对仗常常能做到工整而不落纤巧,新奇而不至雕琢,同样体现出平易近人的倾向,如"一身报国有万死,双鬓向人无再青"(《夜泊水村》)、"戏招西塞山前月,来听东林寺里钟"(《六月十四日宿东林寺》),"全家稳下黄牛峡,半醉来寻白鹭洲"(《登赏心亭》)。这就与他深为不满的晚唐诗风拉开了距离,而与苏、黄以来的宋诗的倾向一脉相承。

陆游的七绝笔致流转,情韵深永,《剑门道中遇微雨》是其代表作:

衣上征尘杂酒痕,远游无处不消魂。此身合是诗人未?细雨骑驴入剑门。

悲愤的情绪出之以清丽流转的字句,情致深婉,颇有向唐人绝句意境回归的迹象。

陆游诗也有比较严重的缺点,有些诗流于浅近滑易,字句和诗意重复出现的现象也很常见[9]。这些缺点主要发生在他最后20年的作品中,原因是他闲居无事而作诗很多,而又未经整理删汰[10]。

第三节　陆游的影响

陆游对南宋后期诗坛的影响　　陆游对后代诗人的影响

陆游在南宋诗坛上占有非常重要的地位。南宋初年，虽然局势危急，但士气尚盛，诗坛风气颇为振作。但随着南宋小朝廷偏安局面的形成，士大夫渐趋消极，诗坛风气变得萎靡不振，吟风弄月的题材走向和琐细卑弱的风格倾向日益明显。陆游对这种情形痛心疾首，有诗说："尔来士气日靡靡，文章光焰伏不起。"（《谢张时可通判赠诗编》）陆游高举起前代屈、贾、李、杜和本朝欧、苏及南渡诸公（吕本中、曾几等）的旗帜与之对抗，以高扬爱国主题的黄钟大吕承担起振作诗风的历史使命，并对南宋后期诗歌产生了积极的影响。江湖诗派中的戴复古和刘克庄都师承陆游，戴曾登门受教，刘则为私淑弟子，他们在主题倾向和艺术风格上都受到陆游的深刻启迪。到了宋末，国破家亡的时代背景更使陆游的爱国精神深入人心，林景熙在宋亡之后作《书陆放翁诗卷后》，对陆游继承杜甫的传统予以高度评价："天宝诗人诗有史，杜鹃再拜泪如水。龟堂一老旗鼓雄，劲气往往摩其垒。"并沉痛地追悼陆游："来孙却见九州同，家祭如何告乃翁！"

陆游的爱国诗歌在后代也有深远的影响。特别是清末以来，每当国势倾危时，陆诗往往成为鼓舞人民反抗外来侵略者的精神力量。

陆游写山水景物和书斋生活的诗篇，因描写细腻生动、语言清新优美，也颇受明、清诗人的喜爱。明末袁宗道曾称赞陆诗"模写事情俱透脱，品题花鸟亦清奇"（《偶得放翁集快读数日志喜因效其语》）。陆诗中对仗工丽的联句常被用作书斋或亭台的楹联[11]，也说明陆游的这一类诗篇在后代拥有广大的读者。

第四节　杨万里和范成大

诚斋体的艺术特征　　范成大的使金诗和田园诗

杨万里(1127～1206)少习理学[12],讲究品节,关心国事,忧国之念也时常流露在诗歌中,如《初入淮河四绝句》的其一、其四:

船离洪泽岸头沙,人到淮河意不佳。何必桑干方是远,中流以北即天涯。

中原父老莫空谈,逢着王人诉不堪。却是归鸿不能语,一年一度到江南。

南宋与金以淮河为界,原为宋帝国内河的淮河如今成了天涯,诗人对此感到深深的悲愤。这两首诗分别从淮河两岸着眼,诉说了人民希望统一的心声。诗风沉郁,感人至深。

与陆游不同,杨万里主要的诗兴是在自然风物和日常生活的情趣上面。杨万里是位理学家,《宋史》把他列入《儒林传》,但理学思想并没有窒息他活泼的思绪和透脱的胸怀,却增进了他对平凡事物中蕴含的哲理的思考,这使他的诗既有浓郁的生活气息,又富于理趣,例如《过松源晨炊漆公店》和《宿灵鹫禅寺》:

莫言下岭便无难,赚得行人错喜欢。正入万山圈子里,一山放出一山拦。

初疑夜雨忽朝晴,乃是山泉终夜鸣。流到溪前无半语,在山做得许多声。

所咏的都是十分平常的景物或人生经历，但读来却给人以新鲜感。这固然是由于语言的活泼和联想的丰富，但更重要的是诗人对自然和人生有着独特的感受。

杨万里的诗风发生过多次变化。他早年学诗是从江西诗派入手，后来改而学习王安石和晚唐诗人的绝句，最后终于领悟到应该摆脱前人的藩篱而自成一家，并形成了独具面目的诚斋体[13]。诚斋体的风格特征是活泼自然，饶有谐趣，例如《晓行望云山》和《小池》：

霁天欲晓未明间，满目奇峰总可观。却有一峰忽然长，方知不动是真山。

泉眼无声惜细流，树阴照水爱晴柔。小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头。

诗人敏锐地从平常的事物中捕捉到富有情趣的瞬间，并用浅近自然的语言把他的所见所感表现出来。形成诚斋体的要素之一是诗人把自己的主观情感最大程度地投射在客观事物上，他笔下的草木虫鱼乃至山水风云无不具有知觉和情感，无不充满生机和灵性，例如“万山不许一溪奔，拦得溪声日夜喧”（《桂源铺》），“最是杨花欺客子，向人一一作西飞”（《都下无忧馆小楼春尽旅怀》），描写对象的盎然生机自然会给诗歌带来活泼的风格。要素之二是杨万里作诗想象奇特，但不用奇奥生僻的字句或夭矫奇崛的结构，却用浅近明白的语言和流畅直致的章法，近于口语。他在月下饮酒时产生的奇思妙想是：“老夫渴急月更急，酒落杯中月先入……举杯将月一口吞，举头见月犹在天。老夫大笑问客道：月是一团还两团？”（《重九后二日同徐克章登万花川谷月下传觞》）他笔下的大风江浪是：“北风五日吹江练，江底吹翻作江面。……再吹两日江必竭，却将海水来相接。”（《池口移舟入江再泊十里头潘家湾阻风不

至》)显然,杨万里的诗风与北宋王、苏、黄等人多用典故成语、多写人文意象的诗风大异其趣,而与吕本中、曾几的后期诗风则有传承关系,但其活泼的程度又青出于蓝而胜于蓝,所以具有很大的独创性。

杨万里晚年自称作诗的状态是"浏浏焉无复前日之轧轧矣"(《荆溪集序》),即无拘无束,信手拈来,这是一种进入了自由王国的成熟境界,杨诗因此而成为宋诗中很有特色的一家。但由此也产生了粗率滑易、浅俗无味的缺点,所以杨诗除了部分佳作外,不少作品不耐咀嚼[14]。这是杨万里刻意追求风格的独特性所付出的代价。

范成大(1126~1193)曾长年在各地任地方官[15],周知四方风土人情,诗中反映的生活面比较广阔。例如他描写民生疾苦的诗,继承了唐代杜甫及元、白、张、王新题乐府的传统,且以写法新颖生动而别具一格,像《后催租行》中借老农之口所说的"去年衣尽到家口,大女临歧两分手。今年次女已行媒,亦复驱将换升斗。室中更有第三女,明年不怕催租苦!"语气冷隽,但批判现实的力度并不亚于白居易诗的大声疾呼。

范成大诗中价值最高的是使金纪行诗和田园诗。

宋孝宗乾道六年(1170),范成大奉命使金,以谋废除有损国格的跪拜受书礼。此行虽未达到目的,但他不顾生命危险,节义凛然,受到朝野的一致赞扬。在这次出使过程中,范成大写了一组七言绝句[16],把自己在沦陷区的见闻感触一一纪之于诗,主要内容是描写沦陷区山河破碎的景象,中原人民遭受蹂躏、盼望光复的情形,凭吊古代爱国志士的遗迹以表示自己誓死报国的决心。例如:

> 狐冢獾蹊满路衢,行人犹作御园呼。连昌尚有花临砌,肠断宜春寸草无!(《宜春苑》)

> 州桥南北是天街,父老年年等驾回。忍泪失声询使者,几

时真有六军来？(《州桥》)

玉节经行虏障深，马头酾酒奠疏林。兹行璧重身如叶，天日应临慕蔺心。(《蔺相如墓》)

南宋诗人描写中原的诗大多是出于想象，而范成大却亲临其境，所以感触格外深刻，描写格外真切，在当时的爱国主题诗歌中独树一帜。

范成大退隐石湖的十年中，写了许多田园诗，其中以《四时田园杂兴》最为著名。这组诗共60首七言绝句，每12首为一组，分咏春日、晚春、夏日、秋日和冬日的田园生活。在古代诗歌史上，田园诗事实上大多是士大夫自抒隐逸情趣的抒情诗，如王维、孟浩然诗中的田园风光都是作为诗人静谧心境的外化而出现的。除了少数陶诗以外，古代田园诗中对田园生活最重要的内容——农事反而是忽略不顾的，偶尔出现的樵夫、农人也往往被赋予隐士的性格。至于农村生活的主人公农民的劳作生活及其种种疾苦，唐代诗人如元稹、张籍等往往把此类内容写进《农家词》、《田家词》一类乐府诗中。这些诗中没有田园风光的描写，在习惯上也不被看作田园诗。范成大创造性地把上述两个传统合为一体，全面、真切地描写了农村生活的各种细节。例如《四时田园杂兴》的第十五、三十、三十五、四十四诸首：

胡蝶双双入菜花，日长无客到田家。鸡飞过篱犬吠窦，知有行商来买茶。

昼出耕田夜绩麻，村庄儿女各当家。童孙未解供耕织，也傍桑阴学种瓜。

采菱辛苦废犁锄，血指流丹鬼质枯。无力买田聊种水，近

来湖面亦收租。

新筑场泥镜面平，家家打稻趁霜晴。笑歌声里轻雷动，一夜连枷响到明。

桑麻菽麦之景，耕耘纺织之事，生计艰难的酸辛，丰年收获的欢乐，这一切才是田园生活的真实内容，诗歌的主人公也已由隐士转变为农人。范成大成功地实现了对传统题材的改造，使田园诗成为名副其实的反映农村生活之诗。

范成大诗的语言自然清新，风格温润委婉，只有少数作品风格峭拔。范成大诗的艺术成就很高，然而其诗风的个性不够鲜明。

尤袤（1127～1194）在当时也是著名的诗人[17]，但他未能自成一家，作品大多已经散佚。从残存的五十多首诗来看，其诗风细润圆转，比较接近于范成大。

注　释

〔1〕最初与陆游等人齐名的诗人还有萧德藻（号千岩），但他去世较早。宋末方回说："宋中兴以来……言诗必曰尤、杨、范、陆，其先或曰尤、萧，然千岩早世不显，诗刻留湘中，传者少。尤、杨、范、陆特擅名天下。"（《跋遂初尤先生尚书诗》）

〔2〕宋高宗绍兴十一年（1141），以高宗赵构与宰相秦桧为首的主和派不顾当时宋军抗金战争的有利形势，与金国达成和议，向金称臣，划定淮河与大散关为宋、金边界，史称"绍兴和议"。详见《宋史纪事本末》卷七二《秦桧主和》。

〔3〕陆游在《示子遹》诗中也自述过诗风变化的过程："我初学诗日，但欲工藻绘。中年始稍悟，渐欲窥宏大。"参看莫砺锋《陆游诗家三昧辨》，《南京大学学报》1992年第1期。按：陆游的生平事迹，可参看于北山《陆游年谱》，中华书局1961年排印本。

〔4〕陆游少时即喜读岑参诗，当他于宋孝宗乾道九年（1173）摄知嘉州事时，

曾搜集岑参遗诗刻之,并作《跋岑嘉州诗集》曰:"予自少时,绝好岑嘉州诗……尝以为太白、子美之后,一人而已。"又作《夜读岑嘉州诗集》云:"公诗信豪伟,笔力追李杜。常想从军时,气无玉关路。……诵公天山篇,流涕思一遇。"

〔5〕陆游少时即喜读陶渊明诗,他后来回忆说:"吾年十三四时,侍先少傅居城南小隐。偶见藤架上有渊明诗,因取读之,欣然会心。日且暮,家人呼食,读诗方乐,至夜,卒不就食。"(《跋渊明集》)但他在创作中大量地学陶、和陶,则是在晚年居山阴农村时。参看[韩国]李致洙《陆游诗研究》第二章《陆游诗的渊源》第五节《陶潜》,台北文史哲出版社 1991 年排印本,第 35 ~ 38 页。

〔6〕近人陈衍评此诗说:"无此绝等伤心之事,亦无此绝等伤心之诗。就百年论,谁愿有此事?就千秋论,不可无此诗!"(《宋诗精华录》卷三)

〔7〕陆游写梦的作品特别多。赵翼《瓯北诗话》卷六说陆集中有纪梦诗 99 首,然据今人统计,《剑南诗稿》中写梦的诗多达 157 首,其中为数最多的是梦及赴边杀敌、收复中原的诗。详见张健《陆游》,台北河洛图书出版社 1977 年排印本,第 114 ~ 121 页;李致洙《陆游诗研究》,第 174 ~ 191 页。

〔8〕陆游在当时有"小太白"之称。明毛晋《剑南诗稿跋》说:"孝宗一日御华文阁,问周益公(必大)曰:'今代诗人,亦有如唐李太白者乎?'益公以放翁对。由是人竟呼为小太白。"

〔9〕据钱仲联《剑南诗稿校注》(上海古籍出版社 1985 年排印本)附录《篇名索引》统计,陆诗中诗题重复达 40 次以上的就有 5 例:《杂兴》68 首,《杂感》61 首,《秋思》55 首,《秋兴》46 首,《幽居》40 首。其他如《春日》、《夏日》之类的诗题也都反复出现。

〔10〕《剑南诗稿》前二十卷是陆游自己编定的,经过严格的删汰,而自卷二十一以下,即作于陆游 63 岁以后的诗,是由其子随时记录,后结集刊行,没有经过陆游的整理。

〔11〕钱锺书指出:清汪唐年《庄谐选录》卷六《联语》条引有陆游诗句"重帘不卷留香久,古砚微凹聚墨多",又李慈铭《越缦堂日记》同治八年十二月初六日摘陆游句,且称:"此等数百十联皆宜于楹帖。"见《宋诗选注》,人民文学出版社 1982 年排印本,第 195 页。

〔12〕杨万里,字廷秀,号诚斋,吉州吉水(今江西吉水)人。宋高宗绍兴二十

四年(1154)进士,宋孝宗时历仕国子博士、太常博士、礼部右侍郎等,后出知漳州、常州。宋光宗初召为秘书监。晚年家居15年不出,因不满韩侂胄专权,忧愤成疾而卒。《宋史》卷四三三有传。平生作诗达万首,今存四千二百馀首。诗见《诚斋集》。

〔13〕杨万里在《荆溪集序》中自述:"予之诗,始学江西诸君子,既又学后山五字律,既又学半山老人七字绝句,晚乃学绝句于唐人。学之愈力,得之愈寡。""戊戌(1178)三朝时节,赐告,少公事。是日即作诗,忽若有悟。于是辞谢唐人及王、陈、江西诸君子,皆不敢学,而后欣如也。"关于"诚斋体"艺术上的特点及得失,可参看胡明《杨万里散论》,《文学评论》1986年第6期;王兆鹏《建构灵性的自然——杨万里"诚斋体"别解》,《文学遗产》1992年第6期。

〔14〕清初吕留良等《宋诗钞·诚斋诗钞》卷首说:"见者无不大笑,呜呼,不笑不足以为诚斋之诗。"这个评价是褒贬参半的,因为杨万里诗的活泼风趣确是优点之一,但有时过于追求谐趣,未免流于滑稽而缺乏深情远韵。这个缺点在杨诗中比较严重。

〔15〕范成大,字致能,号石湖居士,平江昆山(今江苏昆山)人。宋高宗绍兴二十四年(1154)进士,历任礼部员外郎等职。宋孝宗乾道六年(1161)使金,不辱使命。升任中书舍人。后出任广西经略安抚使、四川制置使。归朝后仕至参知政事。晚年退居苏州石湖十年。著有《石湖居士诗集》,存诗一千九百馀首。其生平事迹,见《宋史》卷三八六本传;于北山《范成大年谱》,上海古籍出版社1987年排印本。

〔16〕《范石湖集》卷一二,从《渡淮》始,到《会同馆》毕,共72首七言绝句。这组诗当时曾经单刻,名《北征集》。

〔17〕尤袤,字延之,无锡(今属江苏)人。宋高宗绍兴十八年(1148)进士。仕至礼部尚书。《宋史》卷三八九有传。尤袤的诗文大多亡佚,今存后人所辑《梁溪遗稿》。

第九章　辛弃疾和辛派词人

12世纪下半叶，词坛上大家辈出，名作纷呈。以辛弃疾、陆游、张孝祥、陈亮、刘过和姜夔等词坛主将为代表的"中兴"词人群把词的创作推到高峰。辛弃疾词的内容博大精深，风格雄深雅健，确立并发展了苏轼所开创的"豪放"一派[1]，而与苏轼并称为"苏辛"。辛派词人将词体的表现功能发挥到了最大限度，词不仅可以抒情言志，而且可以同诗文一样议论说理。从此，词作与社会现实生活、词人的命运和人格更紧密相连，词人的艺术个性日益鲜明突出。词的创作手法不仅是借鉴诗歌的艺术经验，"以诗为词"，而且吸取散文的创作手段，"以文为词"；词的语言在保持自身特有的音乐节奏感的前提下，也大量融入了诗文中的语汇。虽然词的诗化和散文化有时不免损害了词的美感特质，但词人以一种开放性的创作态势容纳一切可以容纳的内容，利用一切可以利用的创作手段和蕴藏在生活中、历史中的语言，空前地解放了词体，增强了词作的艺术表现力，最终确立了词体与五七言诗歌分庭抗礼的文学地位[2]。

此期词坛并非辛派独霸天下，姜夔和史达祖、高观国、卢祖皋、张辑等人，另成一派，从而形成双峰对峙的局面。

第一节　辛弃疾的创作道路

英雄的才情将略与"归正人"的苦闷怨愤　"刚拙自信"的气质个性和"三仕三已"的人生经历　抒写人生行藏的创作主张和追求雄豪壮大的审美理想

辛弃疾(1140～1207)[3],字幼安,号稼轩,山东历城(今山东济南)人。他原是智勇双全的英雄,也天生一副英雄相貌:肤硕体胖,红颊青眼,目光有棱,精神壮健如虎。因生长于金人占领区,自幼就决心为民族复仇雪耻、收复失地。高宗绍兴三十一年(1161),济南人耿京聚众数十万反抗金朝的暴虐统治,时年22岁的辛弃疾,也乘机揭竿而起,拉起2000人的队伍投奔耿京部下,为掌书记,并劝耿京与南宋政府取得联系。次年正月,受耿京的委派,辛弃疾等人赴建康(今江苏南京)面见宋高宗。在完成使命返回山东途中,辛弃疾获知耿京被降金的叛徒张安国杀害,便立即率领50名骑兵,直奔济州(今山东巨野)有五万之众的金兵营地,将张安国生擒绑缚于马上,疾驰送到建康处死。这一壮举充分表现出辛弃疾非凡的胆略勇气。

辛弃疾深谋远虑,智略超群。26岁时向孝宗上奏《美芹十论》,31岁进献《九议》,从审势、察情、观衅、自治、守淮、屯田、致勇、防微、久任、详战等方面,指陈任人用兵之道,谋划复国中兴的大计,切实详明。33岁时即预言金朝"六十年必亡,虏亡则中国之忧方大"(周密《浩然斋意抄》),也体现出辛弃疾的远见卓识。他还具有随机应变的实干才能,41岁在湖南创建雄镇一方的飞虎军,虽困难重重,但事皆立办,时人比之为"隆中诸葛"(刘宰《贺辛待制弃疾知镇江》)。

平生以气节自负、以功业自许的辛弃疾,南归后本来希望尽展其雄才将略,挥拥万夫,横戈杀敌,以"了却君王天下事,赢得生前身后名"(《破阵子》)。然而,自隆兴元年(1163)符离之役失败后,南宋王朝一战丧胆,甘心向金朝俯首称臣,纳贡求和,使得英雄志士请缨无路,报国无门。而身为"归正人"的辛弃疾[4],更受到歧视而不被信任。他23岁南归之初,只被任命为小小的江阴佥判,六年后官职虽逐步升迁,但都是在地方任职,而且每任时间都不长,从29岁到42岁,13年间调换14任官职,使他无法在职任上有大的建树和作为[5]。

辛弃疾积极进取的精神、抗战复国的政治主张本来就与当时只求苟安的政治环境相冲突；而他"昂昂千里，泛泛不作水中凫"(《水调歌头》)的傲岸不屈、刚正独立的个性更使他常常遭人忌恨谗害和排挤，因此他一生"三仕三已"(《哨遍》)。42 岁的壮年，即被弹劾罢职，闲居江西上饶带湖十年；52 岁起用为福建提刑，三年后又被人诬陷落职。再度赋闲八年后，朝廷准备北伐，辛弃疾怀着建功立业的希望再度出山，可并未得到重用，二年后带着"谁念英雄老矣，不道功名蕞尔，决策尚悠悠"(《水调歌头》)的绝望心情，66 岁的老英雄又回到铅山故居，68 岁时含恨而逝。

辛弃疾既有词人的气质，又有军人的豪情，他的人生理想本来是做统兵将领，在战场上博取功名，"把诗书马上，笑驱锋镝"(《满江红》)。但由于历史的错位，"雕弓挂壁无用"，"长剑铗，欲生苔"(《水调歌头》)，只得"笔作剑锋长"(《水调歌头·席上为叶仲洽赋》)，转而在词坛上开疆拓土，将本该用以建树"弓刀事业"(《破阵子》)的雄才来建立词史上的丰碑。

辛弃疾写词，有着自觉而明确的创作主张，即弘扬苏轼的传统，把词当作抒怀言志的"陶写之具"[6]，用词来表现自我的行藏出处和精神世界。他在《鹧鸪天》词中明确宣称："人无同处面如心。不妨旧事从头记，要写行藏入笑林。"他也实现了自我的创作主张，空前绝后地把自我一生的人生经历、生命体验和精神个性完整地表现在词作中。与虎啸风生、豪气纵横的英雄气质相适应，辛弃疾崇尚、追求雄豪壮大之美，"有心雄泰华，无意巧玲珑"(《临江仙》)，即生动形象地表达出他的审美理想。情怀的雄豪激烈，意象的雄奇飞动，境界的雄伟壮阔，语言的雄健刚劲，构成了稼轩词独特的艺术个性和主导风格。

第二节　辛弃疾对词境的开拓

英雄形象的自我展示　　苦闷忧患与对社会的理

性批判　乡村中风景人物的剪影

唐五代以来,词中先后出现了三种主要类型的抒情主人公,即唐五代时的红粉佳人、北宋时的失意文士和南渡初年的苦闷志士[7]。辛弃疾横刀跃马登上词坛,又拓展出一类虎啸风生、气势豪迈的英雄形象。

辛弃疾平生以英雄自许,渴望成就英雄的伟业,成为曹操、刘备那样的英雄:"英雄事,曹刘敌。"(《满江红·江行简杨济翁周显先》)"天下英雄谁敌手,曹刘。生子当如孙仲谋。"(《南乡子》)在唐宋词史上,没有谁像辛弃疾这样钟情、崇拜英雄,抒写出英雄的精神个性。苏东坡也曾向往"雄姿英发"的"周郎",但他在赤壁缅怀英雄时,想到的是"多情应笑我,早生华发",那是文士所常有的伤感;而辛弃疾凭吊赤壁时,是"半夜一声长啸,悲天地,为予窄"(《霜天晓角·赤壁》),则显露出英雄壮士的本色。同一环境的不同情绪体验,反映出主体不同的气质。

英雄的历史使命,是为民族的事业而奋斗终生。辛弃疾的使命感异常强烈而执著:"道男儿、到死心如铁。看试手,补天裂。"(《贺新郎·同父见和再用前韵》)"看依然、舌在齿牙牢,心如铁。""待十分做了,诗书勋业。"(《满江红》)即使是仕途失意,落魄闲居,也难忘他的历史使命,时刻思念着故国江山;虽华发苍颜,但壮心不已:

> 绕床饥鼠,蝙蝠翻灯舞。屋上松风吹急雨,破纸窗间自语。　　平生塞北江南,归来华发苍颜。布被秋宵梦觉,眼前万里江山。(《清平乐·独宿博山王氏庵》)

作为英雄壮士,辛弃疾的心态,既不同于晏、欧诸人的从容平和,苏轼的超然旷达,秦、周等人的悲戚哀怨,也不同于南渡志士悲愤渐平之后的失望消沉,而常常是豪情激扬:"横空直把,曹吞刘

攫"(《贺新郎·韩仲止判院山中见访席上用前韵》),"气吞万里如虎。"(《永遇乐·京口北固亭怀古》)长期的压抑苦闷,又使他怒气腾涌:"狂歌击碎村醪盏,欲舞还怜襟袖短。"(《玉楼春》)"说剑论诗馀事,醉舞狂歌欲倒,老子颇堪哀。"(《水调歌头》)"酒兵昨夜压愁城。太狂生,转关情。写尽胸中、磈磊未全平。"(《江神子·和人韵》)激烈难平的幽愤,高度深沉的压抑,飞动跳荡的生命激情,构成了辛弃疾独特的生命情怀。

辛词有意"要写行藏入笑林",注重从人物的行为活动中展现抒情人物的心态情感和个性形象。因此其词中的抒情人物的形象不仅丰满鲜活,富有立体感,而且具有变异性、阶段性特征。

少年的辛弃疾,是沙场点兵的将帅,执戈横槊的英雄,气势豪迈,虎啸风生:"少年横槊,气凭陵,酒圣诗豪馀事。"(《念奴娇》)"壮岁旌旗拥万夫,锦襜突骑渡江初。"(《鹧鸪天》)进入中年后,经历了人世的危机和宦海浮沉,他已无法点兵沙场,只能在落日楼头,摩挲抚剑,面对友人,弹铗悲歌:"腰间剑,聊弹铗。"(《满江红》)当年叱咤风云的少年将帅变成了"和泪看旌旗"(《定风波》)、"试弹幽愤泪空垂"(《鹧鸪天》)的失路英雄。被迫退隐以后,更变而为手不离杯的醉翁、抱瓮灌园的村叟。到了暮年晚景,辛弃疾已是"头白齿牙缺"(《水调歌头》)、"不知筋力衰多少,但觉新来懒上楼"(《鹧鸪天》)的衰翁。虽然他仍执著于功名事业,但已逐渐失去了往日的狂傲与乐观,而常常陷入失望之中:"功名妙手,壮也不如人,今老矣,尚何堪。"(《蓦山溪》)稼轩词所展示的自我形象,是唐宋词史上独一无二的个性鲜明丰满的英雄形象。

辛弃疾对词的心灵世界也有深广的拓展。南渡词人的情感世界已由个体的人生苦闷延伸向民族社会的忧患,辛弃疾继承并弘扬了这一创作精神,表现出更深广的社会忧患和个体人生的苦闷。如35岁时写的名作《水龙吟·登建康赏心亭》:

楚天千里清秋,水随天去秋无际。遥岑远目,献愁供恨,

玉簪罗髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意。　　休说鲈鱼堪脍。尽西风、季鹰归未。求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此。倩何人，唤取红巾翠袖，揾英雄泪。

故国沦陷、国耻未雪的仇恨和焦虑，故乡难归、流落江南的飘泊感，英雄无用的压抑感和壮怀理想无人理解的孤独感，英雄的生命等闲虚度的失落感和时不我待的紧迫感，交织于胸。因理想与现实的冲突，他萌生出退隐之念，但英雄无功的羞愧感和执著的进取心促使他放弃了隐退的念头。欲进不能，欲退不忍，刚强自信的英雄也禁不住愤然泪下。此词充分表现出英雄心灵世界的丰富性和曲折性，深度开掘出词体长于表现复杂心态的潜在功能。

辛弃疾对民族苦难忧患的社会根源有着清醒深刻的认识，《美芹十论》和《九议》就透彻地分析了南宋王朝的社会弊端。在词中，他也往往用英雄特有的理性精神来反思、探寻民族悲剧的根源，因而他的词作比南渡词人有着更为深刻强烈的批判性和战斗性。他谴责朝廷当局的苟且偷生："渡江天马南来，几人真是经纶手。长安父老，新亭风景，可怜依旧。夷甫诸人，神州沉陆，几曾回首。"（《水龙吟·为韩南涧尚书寿》）痛愤英雄豪杰被压抑摧残："汗血盐车无人顾，千里空收骏骨。"（《贺新郎》）更直接讽刺宋光宗迫使自己投闲退隐："君恩重，教且种芙蓉。"（《小重山·与客泛西湖》）在名篇《摸鱼儿》词中对排挤妒忌自己的群奸小人也进行了辛辣的嘲讽和抨击：

更能消、几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住，见说道、天涯芳草无归路。怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。　　长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏，斜阳

正在，烟柳断肠处。

此词有多重的象征意蕴。春天又匆匆归去，词人由惜春、留春转而怨春，表现出强烈的时间意识和对英雄生命徒然流逝的惋惜怨恨。正是基于对时间无法挽留和生命有限的焦虑，故对耽误了自我风云际会、建功立业"佳期"的狐媚邀宠而妒贤害能者，如"玉环飞燕"之流格外痛愤，尖刻地诅咒他们必将化为尘土。辛词系统地批判了当时社会的腐朽黑暗[8]，不仅拓展了词境，也提高和强化了词的现实批判功能，对南宋后期刘克庄、陈人杰等辛派词人以词为抗争社会的武器有着直接的影响。

辛弃疾拓展词境的另一个层面是对农村田园生活和隐逸情趣的表现。农村乡土，自苏轼在词世界里初度开垦过后，久已荒芜。虽然朱敦儒晚年词作中也写过"一个小园儿，两三亩地"（《感皇恩》），但那是隐士眼中的生活世界，并非地道的乡野。辛弃疾在江西上饶、铅山的农村先后住过二十多年，他熟悉也热爱这片土地，并对当地的村民和山水景致作了多角度的素描，给词世界增添了极富生活气息的一道清新自然的乡村风景线，如《清平乐》和《西江月·夜行黄沙道中》：

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪。　大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙声一片。　七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边，路转溪桥忽见。

词人用剪影式的手法、平常清新的语言素描出一幅幅平凡而又新鲜的乡村风景画和人物速写图。傲然独立的英雄竟如此亲切地关

注那些乡村的父老儿童，体现出辛弃疾平等博大的胸怀和多元的艺术视野。在唐宋词史上，也惟有辛弃疾展现过如此丰富多彩的乡村图景和平凡质朴的乡村人物。

第三节 辛词的艺术成就

意象的转换　以文为词和用经用史　多样的风格：刚柔相济和亦庄亦谐

鲜明独特的意象往往体现出诗人的个性风格[9]，而意象群的流变又从一个侧面反映出诗歌史的变迁。相对而言，唐五代词的意象主要来源于闺房绣户和青楼酒馆，至柳永、张先、王安石、苏轼而一变，他们开始创造出与文士日常生活、官场生活相关的意象和自然山水意象。至南渡词又一变，此时词中开始出现与民族苦难、社会现实生活相关的意象。稼轩词所创造的战争和军事活动的意象，又使词的意象群出现了一次大的转换。

本是行伍出身的辛弃疾，有着在战场上横戈杀敌的战斗体验。他既熟悉军事生活，又时刻期待着重上沙场，再建武功。因此，当他"笔作剑锋长"时，刀、枪、剑、戟、弓、箭、戈、甲、铁马、旌旗、将军、奇兵等军事意象就自然而然呈现于笔端，诸如"千骑弓刀"、"倚天万里须长剑"、"嵯峨剑戟"、"却笑将军三羽箭"、"边头猛将干戈"、"红旗铁马响春冰"和"斩将更搴旗"等军事意象频繁出现，构成了词史上罕见的军事景观。而下面这类词作：

> 醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。沙场秋点兵。　马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生。（《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄》）

落日塞尘起，胡骑猎清秋。汉家组练十万，列舰耸高楼。谁道投鞭飞渡，忆昔鸣髇血污，风雨佛狸愁。季子正年少，匹马黑貂裘。（《水调歌头》上片）

密集的军事意象群，连结成雄豪壮阔的审美境界，更能体现辛词的个性特色，也反映出两宋词史的又一重大变化，即男子汉气概的激扬，词中女性柔婉美最终让位于血性男子的力度美和崇高美。

王国维曾说："以我观物，物皆着我之色彩。"（《人间词话》）辛弃疾以其特有的眼光观物，任何普通的景物都能幻化、创造成军事意象。在他军人的意念中，静止的青山能变成奔腾飞驰的战马，林间的松树也幻化成等待检阅的勇武士兵："叠嶂西驰，万马回旋，众山欲东。正惊湍直下，跳珠倒溅，小桥横截，缺月初弓。老合投闲，天教多事，检校长身十万松。吾庐小，在龙蛇影外，风雨声中。"（《沁园春》）抒情意象的军事化，是稼轩词所独具的艺术特色。

稼轩词不仅转换了意象群，而且更新了表现方法，在苏轼"以诗为词"的基础上，进而"以文为词"，将古文辞赋中常用的章法和议论、对话等手法移植于词。《贺新郎·别茂嘉十二弟》，即采用辞赋的结构方式，"尽是集许多怨事，全与李太白《拟恨赋》手段相似"（宋陈模《怀古录》卷中），章法独特绝妙。《沁园春·将止酒戒酒杯使勿近》模仿汉赋中《解嘲》、《答客难》之宾主问答体，让人与酒杯对话，已是别出心裁；而词中的议论，纵横奔放，又蕴含着丰富的人生哲理和幽默感，馀味无穷。用《天问》体写的《木兰花慢》（可怜今夕月），连用七个问句以探询月中奥秘，奇特浪漫，理趣盎然。表现方法的革新，带来了词境的新变。

以文为词，既是方法的革新，也是语言的变革。前人作词，除从现实生活中提炼语言外，主要从前代诗赋中吸取语汇，而稼轩则独创性地用经史子等散文中的语汇入词[10]，不仅赋予古代语言以新的生命活力，而且空前地扩大和丰富了词的语汇。宋末刘辰翁曾高度评价过稼轩词变革语言之功："词至东坡，倾荡磊落，如诗如

文,如天地奇观,岂与群儿雌声学语较工拙,然犹未至用经用史,牵雅颂入郑卫也。自辛稼轩前,用一语如此者,必且掩口。及稼轩横竖烂漫,乃如禅宗棒喝,头头皆是。"(《辛稼轩词序》)经史散文中的语言,他信手拈来,皆如己出。如《贺新郎》:

> 甚矣吾衰矣。怅平生、交游零落,只今馀几。白发空垂三千丈,一笑人间万事。问何物、能令公喜。我见青山多妩媚,料青山、见我应如是。情与貌,略相似。　　一樽搔首东窗里。想渊明、停云诗就,此时风味。江左沉酣求名者,岂识浊醪妙理。回首叫、云飞风起。不恨古人吾不见,恨古人、不见吾狂耳。知我者,二三子。

首句和结尾四句,都从经史中化出[11],而自饶新意。他用散文化的句法,并不违反词的格律规范,仍协律可歌。名作《西江月》(醉里且贪欢笑)的句式,虽多是散文化,音韵节奏却依旧自然流畅,活泼传神。在词史上,辛弃疾创造和使用的语言最为丰富多彩;雅俗并收,古今融合,骈散兼行,随意挥洒,而精当巧妙。正如清人刘熙载《艺概·词曲概》所说:"稼轩词龙腾虎掷,任古书中理语、瘦语,一经运用,便得风流,天姿是何夐异!"稼轩词真正达到了无意不可入,无语不可用,合乎规范而又极尽自由的艺术境界。

内容的博大精深,表现方式的千变万化,语言的不主故常,构成了稼轩词多样化的艺术风格。雄深雅健,悲壮沉郁,俊爽流利,飘逸闲适,秾纤婉丽,都兼收并蓄,其中最能体现他个性风格的则是刚柔相济和亦庄亦谐两种词风。写豪气,而以深婉之笔出之;抒柔情,而渗透着英雄的豪气。悲壮中有婉转,豪气中有缠绵,柔情中有刚劲,是稼轩词风的独特处,也是辛派后劲不可企及之处。前引《摸鱼儿》就是摧刚为柔,表面是伤春惜春的柔情,实则深含不屈不挠的刚健豪气,艺术上"姿态飞动,极沉郁顿挫之致"。起句三字,"从千回万转后倒折出来,真是有力如虎"(陈廷焯《白雨斋

词话》卷一)。再看晚年所作的《永遇乐·京口北固亭怀古》:

千古江山,英雄无觅,孙仲谋处。舞榭歌台,风流总被,雨打风吹去。斜阳草树,寻常巷陌,人道寄奴曾住。想当年,金戈铁马,气吞万里如虎。　　元嘉草草,封狼居胥,赢得仓皇北顾。四十三年,望中犹记,烽火扬州路。可堪回首,佛狸祠下,一片神鸦社鼓。凭谁问,廉颇老矣,尚能饭否。

此词虽题为"怀古",但处处针对现实而发。情怀悲愤激烈,却含蓄吐出,极尽沉郁跌宕之致。

辛词风格的多样化,还表现在嘻笑怒骂,皆成佳篇;亦庄亦谐,俱臻妙境。北宋神宗、哲宗(1068~1100)两朝,曾盛行过滑稽谐谑词[12],但包括苏轼在内,整个北宋的谐谑词,都是滑稽调笑,少有严肃的深意。稼轩本富有幽默感,遂利用这一度流行的谐谑词并加以改造,来宣泄人生的苦闷和对社会种种丑行的不满,从此谐谑词具有了严肃的主题和深刻的思想内蕴。如《卜算子》(千古李将军)写贤愚的颠倒错位,《千年调》(卮酒向人时)表现官场上圆滑而没有骨气的和事佬,都极富幽默感。冷嘲热讽,痛快淋漓,诙谐而不失庄重,严峻而不乏幽默,是辛词的又一风格特色。

在两宋词史上,辛弃疾的作品数量最多,成就、地位也最高[13]。就内容境界、表现方法和语言的丰富性、深刻性、创造性和开拓性而言,辛词都可以说是空前绝后的。刘克庄即说辛词"大声鞺鞳,小声铿鍧,横绝六合,扫空万古,自有苍生以来所无"(《辛稼轩集序》)。他独创出"稼轩体",确立了豪放一派,影响十分深远。《四库全书总目》卷一九八《稼轩词提要》说:"其词慷慨纵横,有不可一世之概,于倚声家为变调,而异军特起,能于剪红刻翠之外,屹然别立一宗。迄今不废。"周济《宋四家词选·目录序论》也说:"苏、辛并称。东坡天趣独到处,殆成绝诣,而苦不经意,完璧甚少。稼轩则沉着痛快,有辙可循。南宋诸公,无不传其衣钵。"与他大致

同时的陆游、张孝祥、陈亮、刘过和韩元吉、袁去华、刘仙伦、戴复古等词人,或传其衣钵,或与其词风相近,都属同一词派。

第四节 辛派词人

辛派先驱张孝祥　辛派中坚陆游　与辛词相似的陈亮　效辛体而自成一家的刘过

张孝祥(1132~1169)是南渡词人群与中兴词人群之间的过渡人物[14]。宋高宗绍兴三十年(1160)前后,李清照、朱敦儒和张元干等著名词人已先后辞世,而辛弃疾到孝宗乾道四年(1168)后才逐步在词坛崭露头角[15]。绍兴末到乾道中(1161~1168)词坛上的著名词人,首推张孝祥。

辛派词人是远承东坡而近学稼轩,而从东坡到稼轩,其间的桥梁则是张孝祥。张孝祥的气质与苏轼近似,同属天才型的诗人,作诗填词也都以苏轼为典范,他"每作为诗文,必问门人曰:'比东坡何如?'"[16]他一方面学苏词的"豪",以"诗人之句法"抒壮志豪情,如欢呼采石战胜的《水调歌头·和庞佑父》,气势力度,"与'大江东去'之词相为雄长"(汤衡《张紫微雅词序》)。其著名的词作是《六州歌头》:

> 长淮望断,关塞莽然平。征尘暗,霜风劲,悄边声。黯销凝。追想当年事,殆天数,非人力,洙泗上,弦歌地,亦膻腥。隔水毡乡,落日牛羊下,区脱纵横。看名王宵猎,骑火一川明。笳鼓悲鸣,遣人惊。　念腰间箭,匣中剑,空埃蠹,竟何成。时易失,心徒壮,岁将零。渺神京。干羽方怀远,静烽燧,且休兵。冠盖使,纷驰骛,若为情。闻道中原遗老,常南望、翠葆霓旌。使行人到此,忠愤气填膺,有泪如倾。

这堪称是南渡以来词坛上包容量最大的一首壮词,从边塞风景到敌占区的动态,从朝廷的荒谬举措到中原父老的殷切期待,从敌人的横行猖獗到自己报国无门的悲愤和时不我待的焦虑,都融为一体。抒情、描写、议论兼行并施,直抒中有回环曲折,声情激越顿挫,风格慷慨沉雄。而激烈跳荡的心绪伴随着短促强烈的节奏,"淋漓痛快,笔饱墨酣,读之令人起舞"(陈廷焯《白雨斋词话》卷八)。难怪当时抗金主将张浚读后为之"罢席而入"[17]。其指陈时事的纵横开阖和强烈的现实批判精神,都直接作了稼轩词的先导。

另一方面,则学苏的"放",并兼融李白诗的浪漫精神,以自在如神之笔表现其超迈凌云之气和潇洒出尘之姿,如《念奴娇·过洞庭》:

> 洞庭青草,近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷,著我扁舟一叶。素月分辉,明河共影,表里俱澄澈。悠然心会,妙处难与君说。　　应念岭海经年,孤光自照,肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷,稳泛沧浪空阔。尽吸西江,细斟北斗,万象为宾客。扣舷独啸,不知今夕何夕。

有苏轼中秋词的豪情逸兴而又别开新境。张词的哲理意蕴虽不及苏词,但浪漫奇想则有过之而无不及,词中广阔透明的湖光月色与冰清玉洁的人格境界水乳交融,也足与苏词争奇斗胜。

张孝祥是辛派词人的先驱者,风格骏发踔厉,自成一家;艺术境界也别开生面,在词史上具有特殊的地位。

陆游虽比张孝祥年长7岁,比辛弃疾年长15岁,但词作不多,开创性不大。他未能成为辛派的先驱,而只是辛派的中坚人物。

与辛弃疾将平生的创作精力贯注于词相反,陆游"是有意要做诗人"(刘熙载《艺概·诗概》),而对作词心存鄙视,认为词是"其变愈薄"之体,说"少时汩于世俗,颇有所为,晚而悔之"。写了词,仿佛有种负罪感,故自编词集时,特意写上一段自我批评,"以志吾

过”[18]。这种陈旧的观念,既限制了他词作的数量,更影响了其词的艺术质量和成就。不过,陆游毕竟才气超然,漫不经意中,也表现了他独特的精神风貌和人生体验。如《汉宫春》上片:“羽箭雕弓,忆呼鹰古垒,截虎平川。吹笳暮归,野帐雪压青毡。淋漓醉墨,看龙蛇、飞落蛮笺。人误许,诗情将略,一时才气超然。”激情豪气都不让稼轩。由于身历西北前线,陆游也创造出了稼轩词所没有的另一种艺术境界:

> 秋到边城角声哀。烽火照高台。悲歌击筑,凭高酹酒,此兴悠哉。　　多情谁似南山月,特地暮云开。灞桥烟柳,曲江池馆,应待人来。(《秋波媚·七月十六日晚登高兴亭望长安南山》)

边城的角声烽火,沦陷区内的烟柳与池馆,迭映成一幅悲壮的战地景观。终南山的月亮特地冲破暮云,普照长安的城池,也象征着词人收复中原的必胜信念。

陆游词的主要内容是抒发他壮志未酬的幽愤,其词境的特点是将理想化成梦境而与现实的悲凉构成强烈的对比,如《诉衷情》:

> 当年万里觅封侯,匹马戍梁州。关河梦断何处,尘暗旧貂裘。　　胡未灭,鬓先秋。泪空流。此生谁料,心在天山,身老沧洲。

放翁词风格虽多样,但未熔炼成独特的个性,其悲壮似稼轩而无辛词的雄奇,其豪放似东坡而无苏词的飘逸,其闲适疏淡似朱敦儒而缺乏朱词的恬静潇洒,有众家之长,“而皆不能造其极”(《四库全书总目》卷一九八《放翁词提要》)。

辛弃疾的密友陈亮(1143～1194)[19],是位豪侠奇士,词风也

与辛相似。其词多表现抗战复仇、救国安民的思想怀抱，故他每一词写就，“辄自叹曰：‘平生经济之怀，略已陈矣。’”（叶适《书龙川集后》）陈亮又长于政论，《宋史》本传说他“论议风生，下笔数千言立就”。他也常常用词来表达他的政治军事主张，其词所论时事往往可以跟他的政论文相互印证。如果说辛弃疾是以文为词，那么，陈亮几乎可以说是“以词为文”。强烈的现实针对性、鲜明的政治功利性和纵横开阖的议论性构成了陈亮词最突出的特点。如《水调歌头·送章德茂大卿使虏》：

> 不见南师久，漫说北群空。当场只手，毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使，得似洋洋河水，依旧只流东。且复穹庐拜，会向藁街逢。　　尧之都，舜之壤，禹之封。于中应有，一个半个耻臣戎。万里腥膻如许，千古英灵安在，磅礴几时通。胡运何须问，赫日自当中。

陈廷焯说换头五句“精警奇肆，几于握拳透爪。可作中兴露布读”（《白雨斋词话》卷一），确是会心之论。《念奴娇·登多景楼》也是他“以词为文”的代表作。

陈亮词以气势见长，往往直抒胸臆，语言斩截痛快，风格雄放恣肆。但过分外露，缺乏内敛而少馀蕴。其词风虽与稼轩词相似，如鹅湖之会后与稼轩唱和的三首《贺新郎》[20]，豪气纵横，足与稼轩原唱抗衡，但存词仅74首，佳作也有限，整体的艺术成就和影响远逊于稼轩。

如果说陈亮是因为与辛弃疾气质相近而词风自然趋向一致，那么，刘过（1154～1206）则是有意识地效法稼轩[21]。刘过对辛弃疾十分崇拜，有诗说：“书生不愿黄金印，十万提兵去战场。只欲稼轩一题品，春风侠骨死犹香。”（《呈稼轩》）因崇拜其人而学其词，他的名作《沁园春》即是“有意效稼轩体者”[22]：

斗酒彘肩，风雨渡江，岂不快哉。被香山居士，约林和靖，与东坡老，驾勒吾回。坡谓"西湖，正如西子，浓抹淡妆临镜台"。二公者，皆掉头不顾，只管衔杯。　白云"天竺飞来。图画里、峥嵘楼观开。爱东西双涧，纵横水绕，两峰南北，高下云堆"。逋曰"不然，暗香浮动，争似孤山先探梅。须晴去，访稼轩未晚，且此徘徊"。

此词是仿效辛弃疾《沁园春·将止酒戒酒杯使勿近》的对话体，将先后相隔几百年的白居易、林逋和苏轼请来帮忙说项，构思煞是奇特。词中巧借三人的诗句来对话，纵笔驰骋，挥洒自如，深得辛词豪迈狂放、幽默俏皮的神韵。而《沁园春·御阅还上郭殿帅》和《沁园春·张路分秋阅》写阅兵场面，意象飞动，境界雄壮，有如"龙蛇纸上飞腾"（《沁园春·张路分秋阅》中语）；《六州歌头·题岳鄂王庙》为岳飞鸣不平，激昂慷慨，也都神似稼轩。

与英雄将帅辛弃疾不同的是，刘过是终生流浪江湖的布衣、游士，他既有侠客的豪纵，又有游士的清狂。其词的抒情主人公，是一位自傲自负又自卑自弃、狂放不羁又落魄寒酸的江湖狂士。他以天才自许："人间世，算谪仙去后，谁是天才？"（《沁园春》）然因"四举无成，十年不调"（《沁园春·卢蒲江席上时有新第宗室》），于是玩世不恭[23]："坐则高谈风月，醉则恣眠芳草。"（《水调歌头·晚春》）又由于谋生乏术，家徒四壁，不免自卑自惭[24]："笑书生无用，富贵拙身谋。"（《六州歌头》）有钱时肆意挥霍："白璧追欢，黄金买笑。"（《念奴娇·留别辛稼轩》）无钱时自叹又自怜："多病刘郎瘦。最伤心、天寒岁晚，客他乡久。"（《贺新郎·赠邻人朱唐卿》）刘过的《龙洲词》，第一次展现了南宋中后期特殊的文士群体——江湖游士的精神风度、生活命运和复杂心态，具有独特的生命情调和个性风格。

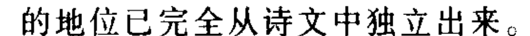
刘熙载曾说："刘改之词，狂逸之中，自饶俊致，虽沉着不及稼轩，足以自成一家。"（《艺概·词概》）名作《唐多令》即造语平淡而

韵致丰饶。其词的艺术个性比陈亮词更鲜明突出。然而，正如其人坦荡不羁一样，刘过以文为词，有时不守音律；造语狂宕，有时不免粗豪，对辛派后劲的粗率不无影响。

注释

〔1〕清胡薇元《岁寒居词话》称苏辛派为“雄豪一派”，就辛词而言，或更准确。按，将宋词分为“豪放”、“婉约”两派，始于明人张綖《诗馀图谱》之说：“词体大略有二：一体婉约，一体豪放。婉约者欲其词情蕴藉，豪放者欲其气象恢宏。然亦存乎其人。如秦少游之作，多是婉约；苏子瞻之作，多是豪放。大约词体以婉约为正。”清初王士禛《花草蒙拾》又将张氏所说的“词体”改成“词派”，并将词派领袖改为“婉约以易安为宗，豪放惟稼轩称首”。今人论唐宋词派，多从其说。这种划分，虽有一定的合理性，但也有明显的缺陷，参吴熊和《唐宋词通论》第四章第一节《唐宋词分派的由来》。鉴于“婉约”“豪放”两派说在20世纪的词学界影响很大，故姑且将苏辛派称为“豪放”派。

〔2〕词体地位的正式确立并得到普遍认同，约始于宋南渡前后，其主要标志有：一、成书于宣和五年(1123)的阮阅《诗话总龟》(前集)，分46门辑录诸家诗话，其中专列“乐府”一门采录词话；稍后胡仔《苕溪渔隐丛话》也专设“乐府”一类，载录有关词话。诗论家们让词作为独立的一“门”进入诗话著作，反映出词体的独立地位在理论观念上已获得认同。二、词的文学读本开始出现。南渡后，宋高宗建炎四年(1130)黄大舆编成《梅苑》，高宗绍兴十二年(1142)鲖阳居士编成《复雅歌词》(已佚)，绍兴十六年(1146)曾慥编刻成《乐府雅词》。《花间集》和《尊前集》等五代北宋词集是作为唱本供人演唱之用，而《梅苑》等词选则作为读本供人案头阅读(详参萧鹏《群体的选择——唐宋人选词与词选通论》第三章，台北文津出版社1992年排印本)，这表明词由从属于音乐的歌词形态变成了一种独立的抒情诗体。三、目录学著作中开始分专类著录词集。与辛弃疾同时的尤袤(1127～1194)，在其目录学著作《遂初堂书目》中，首次于“别集类”、“总集类”之外专设“乐曲类”著录词集，后陈振孙《直斋书录解题》也专立“歌词类”著录词集，这既表明词集流传已多，也表明词体


的地位已完全从诗文中独立出来。

〔3〕关于辛弃疾的生平事迹,详见邓广铭《辛稼轩年谱》,上海古籍出版社1979年排印本。按:辛弃疾词集,今存主要有两种版本系统,一为宋刻四卷本《稼轩词》;一为元刻十二卷本《稼轩长短句》。《全宋词》据这两种版本校补,收词626首。孔凡礼《全宋词补辑》又增补3首。邓广铭《稼轩词编年笺注》(上海古籍出版社1993年排印增订本)最便于研读。

〔4〕南宋时将从金邦脱身回归南宋的士民称为"归正人",又称"归朝人"。由于有些"归正人"南归后又"阴通伪地",暗中让金朝来索请回金,故南宋王朝对"归正人"多不信任。参辛弃疾《美芹十论·防微第八》,《辛稼轩诗文笺注》,上海古籍出版社1995年排印本,第46页;刘扬忠《辛弃疾词心探微》,齐鲁书社1990年排印本,第93~94页。又,南宋王朝的用人政策是"重南轻北",北方人多受歧视而得不到重用。辛弃疾在《九议》中曾吁请宰相"延访豪杰,无问南北",也透露出当时用人有"南北"之分(另详参陆游《渭南文集》卷三《论选用西北士大夫札子》)。辛弃疾身具"归正人"和北方人这两重身份,故更受歧视。

〔5〕13年间,辛弃疾历任建康府通判、司农寺主簿、滁州知州、江东安抚司参议官、仓部郎官、江西提点刑狱、京西转运判官、江陵知府兼湖北安抚使、大理寺少卿、湖北转运副使、潭州知州兼湖南安抚使、隆兴知府兼江西安抚使、两浙西路提刑。宋代官制是每任三年,而辛弃疾平均一任不足一年。关于辛词创作的分期,则可参刘扬忠《辛弃疾词心探微》第四章;陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》第二章第二节,黑龙江人民出版社1992年排印本。

〔6〕语出范开《稼轩词序》(《景刊宋金元明本词》本《稼轩词甲集》卷首)。刘辰翁《辛稼轩词序》也说"稼轩胸中今古,止用资为词,非不能诗,不事此耳。斯人北来,喑呜鸷悍,欲何为者,而谗摈销沮,白发横生,亦如刘越石。陷绝失望,花时中酒,托之陶写,淋漓慷慨,此意何可复道;而或者以流连光景、志业不终恨之,岂可向痴人说梦哉"。另参刘扬忠《辛弃疾词心探微》第二章《辛弃疾的文学主张与审美理想》。

〔7〕参见王兆鹏《唐宋词的审美层次及其嬗变》,《文学遗产》1994年第4期。按:前此岳飞虽是英雄,但词作很少,尚未形成风气。

〔8〕参见刘扬忠《辛弃疾词心探微》第36~46页。

〔9〕参见袁行霈《中国诗歌艺术研究》之《中国古典诗歌的意象》和《李杜诗

歌的风格和意象》,北京大学出版社 1987 年第 1 版。

〔10〕参见《詹安泰词学论稿》上篇第七章中“词之修辞与散文”,广东人民出版社 1984 年排印本,第 159～162 页;《辛弃疾词心探微》第 238～246 页;叶嘉莹《论辛弃疾词的艺术特色》,《文史哲》1987 年第 1 期。

〔11〕“甚矣”句和“二三子”句都出自《论语·述而》;“不恨”二句则从《南史·张融传》“不恨我不见古人,所恨古人又不见我”化出。按,此词为稼轩平生得意之作。岳珂《桯史》卷三说:“稼轩以词名,每燕(宴)必命侍妓歌其所作。特好歌《贺新郎》一词。自诵其警句曰:‘我见青山多妩媚,料青山见我应如是。’又曰:‘不恨古人吾不见,恨古人不见吾狂耳。’”

〔12〕王灼《碧鸡漫志》卷二载:“长短句中作滑稽无赖语,起于至和。嘉祐之前,犹未盛也。熙、丰、元祐间,兖州张山人以诙谐独步京师,时出一两解。泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。元祐间王齐叟彦龄,政和间曹组元宠,皆能文,每出长短句,脍炙人口。彦龄以滑稽语噪河朔。组潦倒无成,作《红窗迥》及杂曲数百解,闻者绝倒,滑稽无赖之魁也。……同时有张衮臣者,组之流,亦供奉禁中,号‘曲子张观察’。其后祖述者益众,嫚戏污贱,古所未有。”另参邓魁英《辛稼轩的俳谐词》,刘扬忠《唐宋俳谐词叙论》,分别载《词学》第六、第十辑。

〔13〕参见王兆鹏、刘尊明《历史的选择——宋代词人历史地位的定量分析》,《文学遗产》1995 年第 4 期。

〔14〕习惯上将张孝祥与张元干并称,将二张视为同时人。实际上张元干年长于张孝祥 46 岁,张元干到垂暮之年,张孝祥才步入词坛。张孝祥与辛弃疾本来是同龄人,只因他英年早逝,当辛弃疾在词坛崭露头角时,他就离开了词坛。故我们认为张孝祥应与陆游、辛弃疾属同一时期。又,张孝祥是绍兴二十四年(1154)由宋高宗钦定的状元,在文坛上成名较陆游为早,其词的代表作也比陆游的词作名篇要早得多。张孝祥,字安国,号于湖,和州乌江(今属安徽和县)人。高宗朝历官起居舍人、权中书舍人。孝宗即位,历知平江府,直学士院、兼领建康留守、知静江府兼广南西路安抚使和湖南、湖北安抚使。事迹参宛敏灏《张孝祥年谱》,载《词学》第二、第三辑。其《于湖词》(一作《于湖居士长短句》)今存 224 首。

〔15〕据邓广铭《稼轩词编年笺注》1993 年增订本,辛弃疾的第一首编年词始

于宋孝宗隆兴元年(1163),此后四年间词作仅存一首。孝宗乾道四年(1168)后词作渐多。即使未编年的词作中有少量是作于乾道四年以前,也难以说明此时稼轩词名已著。

〔16〕见叶绍翁《四朝闻见录》乙集《张于湖》。宋汤衡《张紫微雅词序》也说:"元祐诸公,嬉弄乐府,寓以诗人句法,无一毫浮靡之气,实自东坡发之也。于湖紫微张公之词,同一关键。"又说:"自仇池(苏轼)仙去,能继其轨者,非公其谁与哉。"按:谢尧仁《于湖先生文集序》说:"文章有以天才胜,有以人力胜。"而张孝祥则是"以天才胜者也"(《于湖居士文集》卷首,上海古籍出版社1980年排印本)。

〔17〕《说郛》卷二九《朝野遗记》:"近张安国在建康留守席上赋一篇云:'长淮望断……。'歌阕,魏公(张浚)为罢席而入。"按:此词作于绍兴三十二年(1162),张浚时判建康府兼行宫留守。详参宛敏灏《张孝祥词笺校·前言》,黄山书社1993年排印本。一说此词作于隆兴元年(1163)符离战败以后,见杨海明《唐宋词史》第422页,陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》第106~107页。

〔18〕《渭南文集》卷一四《长短句序》。按:陆游对词的看法后来虽略有变化,但重诗轻词的传统观念则未变。参夏承焘《论陆游词》,《放翁词编年笺注》卷首,上海古籍出版社1981年排印本。又,陆游《放翁词》收词130首,《全宋词》增补至145首。与两宋其他词人比较,其存词量居第34位,数量不算太少。但与他近万首诗作相较,则数量悬殊极大。

〔19〕陈亮,字同甫,学者称龙川先生,婺州永康(今属浙江)人。屡上书论国事,平生三罹大狱,而豪气不减。51岁始以状元及第,授官,未至而病逝。《宋史》卷四三六有传。著有《龙川文集》。

〔20〕辛、陈的"鹅湖之会",是文学史上著名的一次聚会,事在宋孝宗淳熙十五年(1188)。参邓广铭《辛稼轩年谱》第96~98页;刘乃昌《辛弃疾论丛·辛弃疾与陈亮的鹅湖之会》,齐鲁书社1979年排印本;王水照《鹅湖书院前的沉思》,载其《半肖居笔记》,东方出版中心1998年排印本,第39~47页。

〔21〕刘过,字改之,号龙洲道人,吉州太和(今江西泰和)人。终生未仕,漫游于两湖、江淮和江浙一带。以诗侠名江湖间,辛弃疾、陆游、陈亮皆与之交。有《龙洲词》,今存78首。生平事迹参《龙洲集》(上海古籍出版社1978年排印本)附录有关传记资料;华岩《刘过生平事迹系年考证》,

《文学遗产增刊》第十七辑,1991 年中华书局排印本。

〔22〕见刘熙载《艺概》卷四。宋黄升《中兴以来绝妙词选》卷五也说刘过“词多壮语,盖学稼轩”。按:《四库全书总目》卷一九九《龙洲词提要》说:“然过词凡赠辛弃疾者则学其体,如‘古岂无人,可以似吾稼轩者谁’等词是也。其馀虽跌宕淋漓,实未尝全作辛体。”所言甚是。又,此词本事详见岳珂《桯史》卷二。

〔23〕刘过曾自道其玩世不恭、落魄不检的原因:“某本非放纵旷达之士,垂老而无所成立,故一切取穷达贫贱死生之变,寄之杯酒,浩歌痛饮,旁视无人,意将有所逃者。于是礼法之徒始以狂名归之,某亦受而不辞。”(《与许从道书》,《龙洲集》卷一二)

〔24〕宋吕大中《宋诗人刘君墓碑》(《龙洲集》附录三)说诗人“有生而穷者,有死而穷者”,而刘过“家徒壁立,无担石储,此所谓生而穷者;冢芜岩隈,荒草延蔓,此所谓死而穷者。先生何穷之至是哉!然横用黄金,雄吞酒海,生虽穷而气不穷;诗满天下,身霸骚坛,死虽穷而名不穷。乃知先生之穷异乎常人之穷也”。刘过曾自谓:“有书为患,几不容于天地之间;无家可归,但落魄于江湖之上。”(《贺庐帅程徽猷鹏飞》,《龙洲集》卷一二)又有《自嘶》诗说:“初无伎俩惟贪酒,遇有功夫即赋诗。”(《龙洲集》卷六)皆可参证。

第十章　姜夔、吴文英及宋末词坛

辛弃疾去世后的南宋词坛，先后出现了两代词人，一是在南宋灭亡前已谢世的江湖词人群，著名的有孙惟信、刘克庄、吴文英、陈人杰等；二是历经亡国、入元后继续创作的遗民词人群，其中成就较高的有刘辰翁、陈允平、周密、文天祥、王沂孙、蒋捷和张炎。从创作倾向上看，这两代词人又形成了两大创作阵营：孙惟信、刘克庄、陈人杰和刘辰翁、文天祥等，属于辛派后劲，他们以稼轩为宗，崇尚抒情言志的痛快淋漓，而不斤斤计较字工句稳，政治批判的锋芒有时比辛弃疾更尖锐，但不免粗豪叫嚣之失。吴文英和陈允平、周密、王沂孙、张炎等则是姜夔的追随者，他们以姜夔的“雅词”为典范，注重炼字琢句，审音守律，追求高雅脱俗的艺术情趣；词的题材以咏物为主，讲究寄托，但有些词的意蕴隐晦难解。

总体上看，宋末词坛没有多少实质性的进展。只有吴文英在艺术上有较大的突破；刘克庄在题材上有一定的拓展；其他词人主要是融合和深化。比较典型的是蒋捷，他融合了辛、姜二派的长处，而自成一家。宋末词坛是词史高峰状态的结束期，也是多种词风的融合期。

姜夔（1155？～1209）与辛弃疾同时[1]，本是与辛弃疾并峙的词坛领袖。把姜夔放在本章与吴文英等宋末词人一起叙述，是因为他们的创作倾向相近，便于考察词风的走向与流变。

第一节　姜　夔

耿介清高的江湖雅士　　恋情的雅化和语言的刚化　　别有寄托的咏物词　、　幽冷悲凉的词境与

虚处传神的手法　因词制曲的自度曲和韵味隽永的小序　姜夔的羽翼史达祖和高观国

姜夔,字尧章,号白石道人,鄱阳(今江西波阳)人。与刘过一样,姜夔的社会身份也是浪迹江湖、寄食诸侯的游士。青年时代,曾北游淮楚,南历潇湘,后客居合肥、湖州和杭州。然而气质个性与刘过不同,姜夔是耿介清高的雅士,曾辞谢贵族张鉴为他买官爵。他一生清贫自守,以文艺创作自娱,诗词散文和书法音乐,无不精善,是继苏轼之后又一难得的艺术全才。当世名流如辛弃疾、杨万里、范成大、朱熹和萧德藻等人都极为推重,虽终生布衣,名声却震耀一世[2]。

姜夔词在题材上并没有什么拓展,仍是沿着周邦彦的路子写恋情和咏物。他的贡献主要在于对传统婉约词的表现艺术进行改造,建立起新的审美规范。北宋以来的恋情词,情调软媚或失于轻浮,虽经周邦彦雅化却仍然不够。姜夔的恋情词,则往往过滤省略掉缠绵温馨的爱恋细节,只表现离别后的苦恋相思,并用一种独特的冷色调来处理炽热的柔情,从而将恋情雅化,赋予柔思艳情以高雅的情趣和超尘脱俗的韵味。如:

> 燕燕轻盈,莺莺娇软。分明又向华胥见。夜长争得薄情知,春初早被相思染。　别后书辞,别时针线。离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管。(《踏莎行·自沔东来丁未元日至金陵江上感梦而作》)

此词虽是怀念合肥恋人,但并未写艳遇的旖旎风情,而只有魂牵梦绕、铭心刻骨的忆恋。其中"淮南皓月冷千山"一句,更创造出词史上少见的冷境。

苏轼首开以诗为词的风气后,经由辛弃疾的发展,词与诗在表现手法和抒情功能上已基本合流,只是词仍然保持着其入乐可歌

的特性。姜夔接受辛弃疾的影响，也移诗法入词。但姜夔移诗法入词，不是要进一步扩大词的表现功能，而是使词的语言风格雅化和刚化。他禀承周邦彦字炼句琢的创作态度，借鉴江西诗派清劲瘦硬的语言特色来改造传统艳情词、婉约词华丽柔软的语言基调，而创造出一种清刚醇雅的审美风格。如《鹧鸪天·元夕有所梦》写相思与忏悔，深含转折奥峭之妙。《浣溪沙·辛亥正月二十四日发合肥》的"杨柳夜寒犹自舞，鸳鸯风急不成眠"，也把"别离滋味"写得清刚冷峭，韵味醇雅。

姜夔的咏物词，往往别有寄托。他常常将自我的人生失意和对国事的感慨与咏物融为一体，写得空灵蕴藉，寄托遥深。如《齐天乐》咏蟋蟀的鸣声，全词充溢着"一声声更苦"的"哀音"，渗透着词人自我凄凉身世的感受，但又很难坐实说哪一句是写他自己；"候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数"，似乎寄托着靖康中徽、钦二帝蒙难的国耻，但其寓意又绝非此一事所能涵盖。其寄托在若有若无、若即若离之间，其妙处是含意丰富深广，给读者留下极大的想象空间，但词旨飘忽不定，有时流于晦涩难解，则是其短处。又如咏梅名作《暗香》：

> 旧时月色。算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人、不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。　　江国。正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣。红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得。

姜夔常把梅花作为其恋人的象征，如《江梅引》"人间离别易多时。见梅枝。忽相思。几度小窗，幽梦手同携"，即是见梅怀人之作。《暗香》咏梅，也当有怀人之意，不过怀人的伤感中包含着自我零落的悲哀。其中也许还寄托着对国事的感愤[3]，但难以确指，读者可自作心解。

姜夔的时代是一个令人灰心失望的时代。作为江湖游士,他的前途命运更是渺茫黯淡。加上他一生贫病交加[4],对凄凉寒苦有着深刻的感受,所以他总是以一种忧郁凄凉的眼光来看待世界(即《卜算子》所说的"举目悲风景")。就像中唐诗人贾岛爱静、爱瘦、爱冷,也爱这些情调的象征一样,姜夔也偏爱冷香、冷红、冷云、冷月、冷枫、暗柳、暗雨等衰落、枯败、阴冷的意象群,以此来营构幽冷悲凉的词境[5]。如《霓裳中序第一》词中病人和淡月、寒蛩、坠红、衰荷、暗水等色调阴暗的意象群,构成清幽悲凉的境界,表现出词人浪迹江湖时凄凉悲苦、孤独寂寞的人生感受。清人刘熙载曾用"幽韵冷香"四字来概括姜词的境界[6],确实独具慧眼。

姜夔的词境独创一格,艺术思维方式和表现手法也别出心裁。他善于用联觉思维,利用艺术的通感将不同的生理感受连缀在一起,表现某种特定的心理感受;又善于侧向思维,写情状物,不是正面直接刻画,而是侧面着笔,虚处传神。《扬州慢》是这方面的代表作:

> 淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程。过春风十里,尽荠麦青青。自胡马窥江去后,废池乔木,犹厌言兵。渐黄昏,清角吹寒,都在空城。　　杜郎俊赏,算而今、重到须惊。纵豆蔻词工,青楼梦好,难赋深情。二十四桥仍在,波心荡、冷月无声。念桥边红药,年年知为谁生。

词中的"吹寒"、"冷月"等都是运用通感。起首二句的句法明显受到柳永《望海潮》的影响,但柳词是正面描绘钱塘的繁华景象,而姜词则是从侧面着笔,从虚处表达对扬州残破的深沉感慨。用笔一正一反,一实一虚,恰好形成鲜明对照。他的另一首名作《点绛唇·丁未冬过吴松作》,也同样是从虚处传达出无穷哀感,笔致清虚,意境空灵。故张炎说姜词"清空","如野云孤飞,去留无迹"(《词源》卷下)。

与周邦彦一样,姜夔也长于自度曲。他的17首词自注有工尺谱,是今存惟一的宋代词乐文献,在我国音乐史上具有重大价值。与柳永、周邦彦的因声制词,即先曲后词不同,姜夔有的自度曲是先作词后谱曲。他的《长亭怨慢》小序说:"予颇喜自制曲,初率意为长短句,然后协以律,故前后阕多不同。"先作词,即不受固定格律的限制,可以舒卷自如地抒发情感,这比谨守格律、依调填词的方式要自由得多,因而将姜夔视为"格律派"词人,并不恰当。而且因词制曲,音乐的节奏更能体现词人情感的律动,所以他的自度曲都音节谐婉[7]。

姜词在形式上还有一个显著的特色,就是词作往往配有精心结撰的小序。苏轼之后,词用题序已成为常例,但姜词的小序却有新的发展,它不仅起交代创作缘起的辅助作用,小序自身也具有独立的艺术价值,如同韵味隽永的小品文,与歌词珠联璧合,相映成趣。如《念奴娇》序:

> 予客武陵,湖北宪治在焉。古城野水,乔木参天。予与二三友日荡舟其间,薄荷花而饮。意象幽闲,不类人境。秋水且涸,荷叶出地寻丈,因列坐其下。上不见日,清风徐来,绿云自动。间于疏处窥见游人画船,亦一乐也。揭来吴兴,数得相羊荷花中。又夜泛西湖,光景奇绝。故以此句写之。

写景清新幽美,具有散文诗般的意境。后来的周密也常用篇幅较长的小序叙事写景,是直接受姜夔的启发和影响,不过周密词的小序韵味稍显逊色。

自从柳永变雅为俗以来,词坛上一直是雅俗并存。无论是苏、辛,还是周、秦,都既有雅调,也有俗词。姜夔则彻底反俗为雅,下字运意,都力求醇雅。这正迎合了南宋后期贵族雅士们弃俗尚雅的审美情趣,因而姜夔词被奉为雅词的典范,在辛弃疾之外别立一宗,自成一派。清人汪森《词综序》即说:"鄱阳姜夔出,句琢字炼,

归于醇雅。于是史达祖、高观国羽翼之，张辑、吴文英师之于前，赵以夫、蒋捷、周密、陈允衡、王沂孙、张炎、张翥效之于后。”至清代，浙西词派更奉姜词为圭臬，曾形成“家白石而户玉田（张炎）”的盛况[8]，使苏、辛一时黯然失色。

姜夔的羽翼史达祖[9]，词风与姜有神似之处，对后世词坛也颇有影响[10]。但姜夔艺术上追求的是全词意境的浑成，情感基调和语言色泽的一致。史达祖词则致力于炼句，张炎最称赏的也是他“挺异”的“句法”（《词源》卷下）。他差不多每一首词都有精警之句，清人李调元爱其“炼句清新，得未曾有”，而录其50条佳句，汇为《史梅溪摘句图》（见《雨村词话》卷三）。如“做冷欺花，将烟困柳”（《绮罗香》）、“断浦沉云，空山挂雨”（《齐天乐》）、“画里移舟，诗边就梦”（《齐天乐》）等，都属对精切巧妙。但由于过分注重炼句，有的词作境界不很浑成；有时为求尖新而失于雕琢过甚。

史达祖也工于咏物，他最负盛名的是两首咏燕、咏春雨的自度曲《双双燕》和《绮罗香》，前者堪称是咏燕的绝唱：

> 过春社了，度帘幕中间，去年尘冷。差池欲住，试入旧巢相并。还相雕梁藻井。又软语、商量不定。飘然快拂花梢，翠尾分开红影。　　芳径。芹泥雨润。爱贴地争飞，竞夸轻俊。红楼归晚，看足柳昏花暝。应自栖香正稳。便忘了、天涯芳信。愁损翠黛双蛾，日日画阑独凭。

高观国与史达祖齐名[11]。其成就虽不及史达祖，但也有值得重视之处。他善于创造名句警语，如“香心静，波心冷，琴心怨，客心惊”（《金人捧露盘·水仙花》）；“新愁万斛，为春瘦、却怕春知”（前调《梅花》）；“开遍西湖春意烂，算群花、正作江山梦”（《贺新郎·赋梅》）等，都颇为后人传诵。

第二节 吴 文 英

非仕非隐的人生　亦梦亦幻的境界　突变性的章法结构和密丽深幽的语言风格

吴文英(1207? ~1269?)[12],字君特,号梦窗,又号觉翁,四明鄞县(今浙江宁波)人。他是一位颇为独特的江湖游士,虽放浪江湖,然足迹未离江、浙;虽以布衣终老,却长期充当一些权贵的门客与幕僚,非官又非隐;虽曳裾侯门,但只为衣食生计,而不为仕进投机钻营,尚保持着清高独立的人格。

吴文英一生的心力都倾注在词的创作上。他力求自成一家,但辛弃疾和姜夔这两座艺术高峰横亘眼前,而他胸襟气魄远逊稼轩,才情天赋不及白石,要在情思内容上有所超越突破,已不可能,于是专在艺术技巧上争奇斗胜。

首先是在艺术思维方式上,彻底改变正常的思维习惯,将常人眼中的实景化为虚幻,将常人心中的虚无化为实有,通过奇特的艺术想象和联想,创造出如梦如幻的艺术境界。如游苏州灵岩山时所作的著名怀古词:

> 渺空烟四远,是何年、青天坠长星。幻苍崖云树,名娃金屋,残霸宫城。箭径酸风射眼,腻水染花腥。时靸双鸳响,廊叶秋声。　宫里吴王沉醉,倩五湖倦客,独钓醒醒。问苍波无语,华发奈山青。水涵空、阑干高处,送乱鸦、斜日落渔汀。连呼酒,上琴台去,秋与云平。(《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》)

开篇打破登高怀古词写眼前实景的思维定势,而以出人意表的想象将灵岩山和馆娃宫等虚幻化,把灵岩山比拟为青天陨落的星辰。

这是化实为虚。西施的遗迹本是一片废墟,而作者却以超常的联想,逼真地表现出当年采香径中残存的脂香腥味和响屧廊里西施穿着木屐漫步的声响,化虚为实,亦幻亦真,境界空灵。类似于这种超越时空、将心中的幻觉实有化的表现方法,在梦窗词中随处可见。如怀念亡姬的名作《风入松》:

听风听雨过清明。愁草瘗花铭。楼前绿暗分携路,一丝柳、一寸柔情。料峭春寒中酒,交加晓梦啼莺。　　西园日日扫林亭。依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索,有当时、纤手香凝。惆怅双鸳不到,幽阶一夜苔生。

词的境界似真似梦。"黄蜂"二句,则是亦真亦幻。黄蜂扑秋千,为眼前实景;亡姬生前纤纤玉手在秋千上残留的香泽,本是由于痴迷的忆恋而产生的幻觉,而着一"有"字,便将幻觉写成实有。另一首《思佳客·赋半面女髑髅》,更将半面枯骨幻化成风姿绰约的少女:

钗燕拢云睡起时。隔墙折得杏花枝。青春半面妆如画,细雨三更花又飞。　　轻爱别,旧相知。断肠青冢几斜晖。断红一任风吹起,结习空时不点衣。

这种超常的想象力和幻化的手段,为吴文英所独擅。

其次是在章法结构上,继清真词后进一步打破时空变化的通常次序,把不同时空的情事、场景浓缩统摄于同一画面内;或者将实有的情事与虚幻的情境错综叠映,使意境扑朔迷离。吴文英作词师承周邦彦。清真词的结构也具跳跃性,但起承转合,或用虚字转折,或用实词提示,尚有线索可寻。而梦窗词的结构往往是突变性的,时空场景的跳跃变化不受理性和逻辑次序的约束[13],且缺乏必要的过渡与照应,情思脉络隐约闪烁而无迹可求。这强化了

词境的模糊性、多义性,但也增加了读者理解的难度。他长达240字的自度曲,也是词史上最长的词调《莺啼序》,便典型地体现出这种结构的特色:

残寒正欺病酒,掩沉香绣户。燕来晚、飞入西城,似说春事迟暮。画船载、清明过却,晴烟冉冉吴宫树。念羁情游荡,随风化为轻絮。　十载西湖,傍柳系马,趁娇尘软雾。溯红渐、招入仙溪,锦儿偷寄幽素。倚银屏、春宽梦窄,断红湿、歌纨金缕。暝堤空,轻把斜阳,总还鸥鹭。　幽兰旋老,杜若还生,水乡尚寄旅。别后访、六桥无信,事往花委,瘗玉埋香,几番风雨。长波妒盼,遥山羞黛,渔灯分影春江宿,记当时、短楫桃根渡。青楼仿佛,临分败壁题诗,泪墨惨淡尘土。　危亭望极,草色天涯,叹鬓侵半苎。暗点检、离痕欢唾,尚染鲛绡,亸凤迷归,破鸾慵舞。殷勤待写,书中长恨,蓝霞辽海沉过雁,漫相思、弹入哀筝柱。伤心千里江南,怨曲重招,断魂在否?

全词分四段,主要写对亡故恋人的思念,相思中又含羁旅之情,时空多变,反复穿插。第一段写独居伤春情怀。主导空间是绣户,随着思绪的翻腾流动,空间意象从西城跳到湖上画船又转换到吴宫。第二段回忆十年前的艳遇,而"春宽梦窄"又包含着现时的感受。第三段总写别后情事。过片思绪回到现实的水乡寄旅,接着又跳到别后寻访往事和当时分别的情景。时空上有三次跳跃变化。第四段总写相思,又穿插着别后的眺望与期待,相聚时的欢情和离别时的泪痕,时间又是几度变化,空间也是从眼前跳到辽海又回复到江南。时空突变,情怀隐约闪烁。他不是按惯例将一时情事写完后再续写另一情事,而是交错穿插,词的结构是由一个个缺乏逻辑、理性联系的片段组成,其内在的联结点是跳荡的思绪。这种结构方式带有一定的超前性,类似于现代的意识流手法,古人不易理

解，因此指斥为“如七宝楼台，眩人眼目，拆碎下来，不成片段”（张炎《词源》卷下）。

梦窗词的语言生新奇异。第一是语言的搭配、字句的组合，往往打破正常的语序和逻辑惯例，与其章法结构一样，完全凭主观的心理感受随意组合。如“飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼”（《高阳台·丰乐楼分韵得如字》）和“落絮无声春堕泪”（《浣溪沙》）等，都是将主观情绪与客观物象直接组合，无理而奇妙。第二是语言富有强烈的色彩感、装饰性和象征性。他描摹物态、体貌、动作，很少单独使用名词、动词或形容词，而总是使用一些情绪化、修饰性、色彩感极强的偏正词组。如写池水，是“腻涨红波”（《过秦楼·芙蓉》）；写云彩，是“倩霞艳锦”（《绕佛阁·赠郭季隐》）或“愁云”、“腻云”；写花容，是“腴红鲜丽”（《惜秋华》）、“妖红斜紫”（《喜迁莺·同丁基仲过希道家看牡丹》）；甚至写女性的一颦一笑或一种情绪，也爱用色彩华丽的字眼来修饰，如“最赋情、偏在笑红颦翠”（《三姝媚》），“红情密”（《宴清都·连理海棠》），“剪红情，裁绿意”（《祝英台近·除夜立春》）。梦窗词字面华丽，意象密集，含意曲折，形成了密丽深幽的语言风格。但雕绘过甚，时有堆砌之病、晦涩之失，故不免为后人所诟病。

尽管吴文英的词作多达340首，比姜夔多出4倍，其题材内容却与姜夔一样，仍不出恋情、咏物、伤今怀古和酬赠唱和的范围。从艺术的独创性来看，梦窗足可与白石抗衡。清人戈载《宋七家词选》说梦窗词“以绵丽为尚，运意深远，用笔幽邃，炼字炼句，迥不犹人”；《四库全书总目》卷一九九《梦窗稿提要》说“词家之有文英，亦如诗家之有李商隐”，都是平实公允的评价[14]。

第三节 宋末其他词人

词风清丽的周密　工于咏物的王沂孙　备写身世之感的张炎　别开生面的蒋捷　辛派后

劲刘克庄、陈人杰、刘辰翁和文天祥

宋元之际的词坛,有两大特点,一是创作活动的群体性。此期词人喜欢结社唱和,尤其是杨缵、张枢、周密、陈允平、李彭老、李莱老、王沂孙、施岳、仇远和张炎等浙江籍的词人群,以临安为活动中心,常常结为吟社,分题定韵赋词,词成后相互审音改字,品评得失。周密、王沂孙、张炎、唐珏、陈恕可、仇远等14人曾五次聚会,分咏龙涎香、白莲、莼、蝉、蟹等物,后结集为词史上第一部咏物词专集《乐府补题》[15]。词社中的唱和词,艺术上精雕细刻,音律精严,字句高雅,但有时是在缺乏创作激情的情况下应社所作,因而情感深度不足。故清人周济说:"北宋有无谓之词以应歌,南宋有无谓之词以应社。"(《介存斋论词杂著》)二是题材、风格的趋同性。周密、王沂孙、张炎等人都是贵介公子、江湖雅人,生活条件优裕,不像前期江湖词人那样要为衣食生计而奔波。宋亡之前,他们因对黑暗腐败的社会政治灰心失望,而啸傲山川。由于吟赏湖山风物是他们主要的生活内容,又常常同题唱和,因而咏物和咏节序,就成为他们一致的题材取向,其名篇佳作也大多是咏物词。宋亡之后,作为故国遗民,他们不敢像南渡词人那样直接倾诉亡国之痛,而只能暗中饮泣悲伤,所谓"寸肠万恨,何人共说,十年暗洒铜仙泪"(赵文《莺啼序》),以曲折委婉的方式、比兴象征的手法表达深沉的亡国痛楚。于是通过咏节序和咏物来寄托亡国的悲恨,就成为他们熟悉和便利的创作方式,也是遗民词最突出的特点。词法取径的一致,审美趣味的相同,又使他们的艺术风格大体相近。其中只有周密、王沂孙、张炎和蒋捷词的艺术个性比较突出。

周密(1232~1298?)的词作[16],融汇白石、梦窗两家之长,形成了典雅清丽的词风。他一方面取法姜夔,追求意趣的醇雅,另一方面与吴文英交往密切,词风也受其影响,并因此与之并称"二窗"。他的成名作、描绘西湖十景的组词《木兰花慢》,即以文笔清丽而著称。宋亡后,词风虽然依旧,但内容上流连风月的闲情雅趣

已被凄苦幽咽的情思所取代,1276年临安陷落后他逃到绍兴所作的《一萼红·登蓬莱阁有感》,是其代表作。陈廷焯说此词"苍茫感慨,情见乎词,当为草窗集中压卷"(《白雨斋词话》卷二)。

王沂孙最工于咏物[17]。他现存64首词,咏物词即占了34首。在宋末词人中,王沂孙的咏物词最多,也最精巧。他的咏物词的特点,一是善于隶事用典,他不是直接描摹物态,而是根据主观的意念巧妙地选取有特定含意的典故与所咏之物有机融合,使客观物象与主观情意相互生发。这就是清人周济所说的:"咏物最争托意,隶事处以意贯串,浑化无痕,碧山胜场也。"(《宋四家词选目录序论》)二是擅长用象征和拟人的手法,用象征性的语言将所咏之物拟人化,使之具有丰富的象征意蕴,因而他的词往往被认为有深远的寄托。如著名的《眉妩·新月》:

> 渐新痕悬柳,淡彩穿花,依约破初暝。便有团圆意,深深拜,相逢谁在香径。画眉未稳,料素娥、犹带离恨。最堪爱、一曲银钩小,宝帘挂秋冷。　　千古盈亏休问。叹慢磨玉斧,难补金镜。太液池犹在,凄凉处、何人重赋清景。故山夜永。试待他、窥户端正。看云外山河,还老尽、桂华影。

词中无法补圆的新月,寄托着词人在宋室倾覆后复国无望的深哀巨痛。而另一首《齐天乐·蝉》所咏的"枯形阅世"而"独抱清高"的蝉,则是遗民身世和心态的写照。

王沂孙词,前人评价甚高,尤其是清中叶以后的常州词派,更是推崇备至[18]。其词艺术技巧确实比较高明,将咏物词的表现艺术推进了一大步,但词境狭窄,词旨隐晦,也是一大缺陷。至于情调低沉,情思缺乏深度和力度,则是与他同期同派词人的通病。

张炎(1248~1321?)的词集名《山中白云词》[19],词风清雅疏朗,与白石相近,故与白石并称为"双白"。时代的变故在张炎词中刻下了深刻的烙印。入元以后,国破家亡,张炎由承平贵公子沦

落为无家可归的“可怜人”(《甘州》),词由高雅地摹写风月转变为凄楚地备写身世盛衰之感。凄凉怨慕的《高阳台·西湖春感》和《解连环·孤雁》最能代表他入元后的心境和词境。后一首更为他赢得“张孤雁”的雅号:

楚江空晚。怅离群万里,怳然惊散。自顾影、欲下寒塘,正沙净草枯,水平天远。写不成书,只寄得、相思一点。料因循误了,残毡拥雪,故人心眼。　　谁怜旅愁荏苒。谩长门夜悄,锦筝弹怨。想伴侣、犹宿芦花,也曾念春前,去程应转。暮雨相呼,怕蓦地、玉关重见。未羞他、双燕归来,画帘半卷。

张炎词的总体成就与王沂孙相当,但取径较宽阔,词境也比王词丰富而明畅,对清初浙西词派的创作影响甚大[20]。张炎论乐理和论词艺词法的词话著作《词源》,对后世的词学影响更大。书中提出的“清空”、“骚雅”等概念,成为后世词学研究中重要的审美范畴;而对宋代词人词作优劣得失的评论,也往往成为后人对宋代词人进行评价的基准。

在宋末词人中,蒋捷词别开生面[21],最有特色和个性。在社交上,他与声同气应的周、王、张等人不见有任何来往,词风也是另辟蹊径,不主一家,而兼融豪放词的清奇流畅和婉约词的含蓄蕴藉,既无辛派后劲粗放直率之病,也无姜派末流刻削隐晦之失。如《虞美人·听雨》:

少年听雨歌楼上,红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中,江阔云低断雁叫西风。　　而今听雨僧庐下,鬓已星星也。悲欢离合总无情,一任阶前点滴到天明。

他敢于直接表现亡国遗民坚贞不屈的民族气节和对异族统治的不满情绪,《沁园春·为老人书南堂壁》和《贺新郎·乡士以狂得罪

赋此饯行》二词,就充满着一股不屈的奇气。蒋捷词还多角度地表现出亡国后遗民们飘泊流浪的凄凉感受和饥寒交迫的生存困境,如《贺新郎·兵后寓吴》:

> 深阁帘垂绣。记家人、软语灯边,笑涡红透。万叠城头哀怨角,吹落霜花满袖。影厮伴、东奔西走。望断乡关知何处,羡寒鸦、到着黄昏后。一点点,归杨柳。　　相看只有山如旧。叹浮云、本是无心,也成苍狗。明日枯荷包冷饭,又过前头小阜。趁未发、且尝村酒。醉探枵囊毛锥在,问邻翁,要写牛经否。翁不应,但摇手。

此外,蒋词的情感基调不像王沂孙、张炎词那样一味的低沉阴暗,有的词作格调清新,乐观轻快,如《霜天晓角》(人影窗纱)和《昭君怨·卖花人》写折花和卖花,极富生活情趣。蒋捷在宋末词坛上独立于时代风气之外,卓然成家,对清初阳羡派词人颇有影响。

如果说宋末姜派词人是以艺术的精湛见长,那么辛派后劲则是以思想内容的深度和力度取胜。其中刘克庄、陈人杰和刘辰翁词的现实性和时代感最强烈。

刘克庄(1187~1269)是辛派后劲中成就最大的词人[22]。他作词"不涉闺情春怨"(《贺新郎·席上闻歌有感》),一以国家命运为念。当周、王、张等姜派词人把自我封闭在词社里写那些吟咏山水风月、不关世事的雅词的时候,刘克庄却忧心如焚地关注着"国脉危如缕"(《贺新郎·实之三和有忧边之语走笔答之》)的危急国势,词中充满着一股强烈的危机感。如果说辛弃疾的社会忧患意识主要是一种远虑,那么刘克庄的危机感则已经是一种迫在眉睫的近忧,因而显得更急切和焦灼。如"作么一年来一度,欺得南人技短。叹几处、城危如卵"(前调《杜子昕凯歌》);"新来边报犹飞羽,问诸公、可无长策,少宽明主"(前调《跋唐伯玉奏稿》),都表现

出对当前蒙古兵马压境的焦虑,富有强烈的现实感。

刘克庄的艺术视野也比较宽阔,在表现社会生活的广度上较之辛弃疾又有所拓展,如《贺新郎·送陈真州子华》写联络北方义兵以定齐鲁之"公事";《满江红·送宋惠父入江西幕》写到南方少数民族的起义,都是从未有人关注过的现实题材。尤为难得的是,刘克庄在词中表现出了一种极其可贵的人道主义精神。如《送宋惠父入江西幕》劝友人不要残酷镇压起义的峒民:"帐下健儿休尽锐,草间赤子俱求活",表现出对贫苦民众铤而走险的理解和同情;《贺新郎·郡宴和韵》不仅明言"此老饱知民疾苦",更希望"但得时平鱼稻熟,这腐儒不用青精饭"。这类作品深化和提高了词的思想境界。

刘克庄词也富有艺术个性,风格雄肆疏放。如《沁园春·梦孚若》:

> 何处相逢,登宝钗楼,访铜雀台。唤厨人斫就,东溟鲸脍,圉人呈罢,西极龙媒。天下英雄,使君与操,馀子谁堪共酒杯。车千辆,载燕南赵北,剑客奇才。　饮酣鼻息如雷。谁信被晨鸡轻唤回。叹年光过尽,功名未立,书生老去,机会方来。使李将军,遇高皇帝,万户侯何足道哉。披衣起,但凄凉感旧,慷慨生哀。

情怀怨愤激切,笔势纵横跌宕。但刘词的语言有时锤炼不足,失于粗疏,也无可讳言。

陈人杰(1218～1243)是宋代词坛上最短命的词人[23],享年仅26岁。他现存词作31首,全用《沁园春》调,这是两宋词史上罕见的用调方式。在"东南妩媚,雌了男儿"和"诸君傅粉涂脂,问南北战争都不知"(《沁园春》)的精神萎靡的社会现实里,陈人杰用词呼唤富有进取精神的男子汉雄健气概的回归:"扶起仲谋,唤回玄德。"(前调)其词纵笔挥洒,语言崭切痛快,政治批判的锋芒尖锐

深刻,《沁园春·丁酉岁感事》是其代表作。

刘辰翁(1232~1297)在总体倾向上也是继承稼轩的遗风[24],只是身经亡国的时代巨变,已无稼轩的豪迈之气。他的独特性在于吸取了杜甫以韵语纪时事的创作精神,用词来表现亡国的血泪史。1275年2月,权相贾似道率师抵抗元军,结果在鲁港(今安徽芜湖西南)不战自溃。半个月后,刘辰翁闻报,即赋《六州歌头》(向来人道),强烈谴责了贾似道全军覆没的罪行及其专权误国的种种罪恶。次年春,临安城陷,国破主俘,刘辰翁又及时地写了《兰陵王·丙子送春》,用象征的手法表现了国亡"无主"和"人生流落"的悲哀。另一首《唐多令》表现了战乱中"青山白骨堆愁"的惨状;《柳梢青·春感》则描写了亡国后"铁马蒙毡"横行、"笛里番腔"喧嚣的社会现实。正所谓"暮年诗、句句皆成史。"(《金缕曲》)这种及时展现时代巨变的"诗史"般的创作精神,在宋末遗民词人群中是自树一帜的。

宋亡以后,词坛上是一片苦调哀音,连刘辰翁词也是字字悲咽。惟有民族英雄文天祥,以他那视死如归的崇高气魄、激越雄壮的歌喉,高昂地唱出了民族的尊严和志气:"人生翕欻云亡。好烈烈轰轰做一场。使当时卖国,甘心降虏,受人唾骂,安得流芳。古庙幽沉,仪容严雅,枯木寒鸦几夕阳。邮亭下,有奸雄过此,仔细思量。"(《沁园春·至元间留燕山作》)[25]文天祥的高歌,给辉煌的两宋词史增添了最后一道辉煌!

注 释

〔1〕姜夔的生卒年,尚无确考。夏承焘《姜白石系年》及《行实考》约定其生卒年为1155~1221。此处生年即从其说,而卒年则依陈尚君《姜夔卒年考》(《复旦学报》1983年第2期)、束景南《白石姜夔卒年确考》(《古籍整理研究学刊》1992年第4期)的考订。姜夔著有《白石道人诗集》和《白石道人歌曲》等。词存84首。生平事迹详见夏承焘《唐宋词人年谱·姜白石系年》及其《姜白石词编年笺校·行实考》。按,姜夔虽比辛弃

疾小十几岁，但生活和创作与辛在同一时期。而吴文英则是姜夔的后一代词人。吴文英生年虽难考实，但其登上词坛时姜夔已经去世，应无疑义。

〔2〕参周密《齐东野语》卷一二《姜尧章自叙》，中华书局1983年排印本，第211～212页。

〔3〕此词寓意历来解说纷纭。参夏承焘《姜白石词编年笺校》，上海古籍出版社1981年排印本，第49～50页笺释；第273页《合肥词事》。刘永济认为词中有对国事的寄托（见《唐五代两宋词简释》，上海古籍出版社1982年排印本，第73～74页），但句句坐实，不无穿凿附会之嫌。

〔4〕姜夔友人苏泂曾说："白石鄱姜病更贫，几年白下往来频。歌词剪就能哀怨，未必刘郎是后身。"（《金陵杂兴》）姜夔在宋孝宗淳熙十三年丙午（1186）所作《霓裳中序第一》词也说："多病却无气力。"是年姜夔才三十多岁。

〔5〕姜夔《洞仙歌·黄木香赠辛稼轩》曾明确说："我爱幽芳。"按，冷香、冷红等意象见下列词句："冷香飞上诗句"（《念奴娇》）；"冷红叶叶下塘秋"（《忆王孙》）；"冷云迷浦"（《清波引》）；"暗柳萧萧，飞星冉冉，夜久知秋信"（《湘月》）；"西窗又吹暗雨"（《齐天乐》）。这些"冷""暗"的色调并不是物象的原色，而是词人心理的投射。而破败之景和衰弱之物，又象征着词人美好理想被摧残后的孤独失望。

〔6〕见《艺概》卷四。另参杨海明《唐宋词史》和陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》有关姜夔词的章节。

〔7〕参姜夔《暗香》小序。另参夏承焘《论姜白石的词风》，《姜白石词编年笺校》卷首；陶尔夫《论姜白石词》，《文学评论》1995年第6期。

〔8〕清初朱彝尊《静惕堂词序》说："数十年来，浙西填词者，家白石而户玉田。"（曹溶《静惕堂词》卷首）；清同治三年（1864）张文虎自序《索笑词》也说："二十年前，家白石而户玉田，使苏、辛不得为词，今则俎豆二窗而祧姜、张矣。"（《索笑词》卷首）

〔9〕史达祖，字邦卿，号梅溪，汴（今河南开封）人。其年岁约比姜夔小十几岁。他曾为太师韩侂胄的堂吏，倍受宠信。宋宁宗开禧元年（1205），作为随从出使过金国。开禧三年，韩侂胄北伐失败后被杀，首级送金人，史达祖也因此而受黥刑并被贬谪流放，后不知所终。著有《梅溪词》，今存122首。

〔10〕清谢章铤《赌棋山庄词话》卷一一说，雍正、乾隆间，学词者是“家白石而户梅溪”。语虽夸张，但至少说明当时学史达祖词者不在少数。先著《词洁》也说：“今之治词者，高手知师法姜、史。”也可见史达祖在清代词坛的影响。

〔11〕高观国，字宾王，号竹屋，山阴（今浙江绍兴）人。其集中与史达祖唱和词颇多，二人为同社词友，年辈当亦相近。有词集《竹屋痴语》。

〔12〕吴文英的生卒年，迄今无确考。此从谢桃坊《词人吴文英事迹考辨》（《词学》第五辑）之说。夏承焘《唐宋词人年谱·吴梦窗系年》定其生于1200年前后，卒于1260年左右；陈邦炎《梦窗生卒年管见》推定其生于1212年，卒于1272~1276年之间（《文学遗产》1983年第3期）。吴文英的生平事迹，可参上引诸文的考述。其词集为《梦窗甲乙丙丁稿》。

〔13〕参见叶嘉莹《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》，《迦陵论词丛稿》，上海古籍出版社1980年排印本，第139~207页。

〔14〕自宋末以来，有关吴文英的评价颇不一致，参注〔13〕引叶嘉莹文和陈邦炎《梦窗词浅议》（《文学遗产》1984年第1期）。

〔15〕参见夏承焘《唐宋词人年谱·周草窗年谱》附录《〈乐府补题〉考》；金启华、萧鹏《周密及其词研究》，齐鲁书社1993年排印本，第58~68页。

〔16〕周密，字公瑾，号草窗，又号四水潜夫、弁阳老人，先世济南人，后占籍吴兴（今浙江湖州）。宋亡前曾为义乌县令。他博学多闻，交游甚广，宋亡后不仕，专心收集整理故国文献，先后撰成《癸辛杂识》、《武林旧事》、《齐东野语》、《浩然斋雅谈》、《云烟过眼录》、《志雅堂杂抄》、《澄怀录》等野史笔记，并编选有《绝妙好词》。自著词集有《蘋洲渔笛谱》（一名《草窗词》）。词存152首。关于“二窗”并称，见戈载《宋七家词选》卷五：“（周词）尽洗靡曼，独标清丽，有韶倩之色，有绵渺之思。与梦窗旨趣相侔，二窗并称，允矣无忝。”其生平事迹可参前注引《周草窗年谱》和《周密及其词研究》。

〔17〕王沂孙，字圣与，号中仙，又号碧山，会稽（今浙江绍兴）人。入元后曾被迫为庆元路学正。其年岁约晚于周密而长于张炎。有《花外集》（一名《玉笥山人词集》）。其事迹可参王筱芸《碧山词研究》，南京出版社1991年排印本。

〔18〕参见陈廷焯《白雨斋词话》卷二。

〔19〕张炎，字叔夏，号玉田，又号乐笑翁。先世凤翔府成纪（今甘肃天水）人，

寓居临安(今浙江杭州)。宋亡时,祖父被元兵杀害,家财被抄没。晚年穷困潦倒,曾在鄞地(今浙江宁波)摆设卜肆。他一直生活到元英宗至治元年(1321)以前。有《山中白云词》。词存302首。生平事迹参杨海明著《唐宋词论稿·张炎家世考》(浙江古籍出版社1988年排印本)和《张炎词研究》(齐鲁书社1989年排印本)。

〔20〕浙派领袖朱彝尊曾在《解佩令·自题词集》中自称"不师秦七、不师黄九,倚新声、玉田差近"。另参注〔8〕。

〔21〕蒋捷,字胜欲,号竹山,阳羡(今江苏宜兴)人。宋度宗咸淳十年(1274)进士。入元后坚不出仕。有《竹山词》。其事迹可参杨海明《唐宋词论稿·关于蒋捷的家世和事迹》。

〔22〕刘克庄有词集《后村别调》(一名《后村长短句》)。存词135首。其生平事迹参后第十二章注〔8〕。

〔23〕陈人杰,一作陈经国,字刚父,号龟峰,长乐(今福建福州)人。曾游江淮两湖间,后寓临安。有《龟峰词》。其生平事迹参胡念贻《陈人杰和他的词》,载《文学评论丛刊》第七辑(中国社会科学出版社1980年排印本);饶宗颐《词籍考》卷六,中华书局1992年排印本,第220~222页。

〔24〕刘辰翁,字会孟,号须溪,江西庐陵(今江西吉安)人。曾为赣州濂溪书院山长。宋恭帝德祐元年(1275)文天祥起兵勤王,刘辰翁曾入其幕。宋亡后不仕。著有《须溪集》。其生平事迹,参吴企明《刘辰翁年谱》,载《中国韵文学刊》总第五期(1990年12月)。

〔25〕此词亦题《题潮阳张许公庙》,词借纪念唐代张巡和许远两位英烈来自抒怀抱。

第十一章　南宋的散文和四六

与北宋散文相比，南宋散文的成就稍为逊色，没有产生像欧阳修、王安石、苏轼那样的散文大家。但是在某些特殊的文体中，南宋作家对前人有所发展和超越，南宋散文的总体成就仍不可忽视[1]。

第一节　南宋的政论文和笔记小品

胡铨、陈亮等人的政论文　　陆游、范成大等人的笔记

南宋自始至终受到北方强敌的威胁，抗敌御侮是当时最重要的政事，所以南宋的政论文多以吁请抗敌、谋划复国大计为主要内容。这些文章的政治功利目的十分明确，大都秉笔直书，义正词严。它们不很注重文学技巧，然而气势磅礴，言辞恳切，在欧、苏、曾、王之外开辟了古文的新境界。

南宋初期，抗金将领和爱国志士在国势危急之际坚决要求抗敌，他们或誓师传檄，或伏阙上书，留下了许多彪炳史册的政论文，如宗泽的《乞毋割地与金人疏》、《请驾还汴疏》，李纲的《论天下强弱之势》、《请立志以成中兴疏》，张浚的《论恢复事宜疏》，陈东的《上高宗第一书》等。其中最著名的是名将岳飞的《五岳盟祠记》和诤臣胡铨的《戊午上高宗封事》。《五岳盟誓记》是岳飞在戎马倥偬中所作，文中说：

自中原板荡，夷狄交侵，余发愤河朔，起自相台。总发从军，历二百馀战。虽未能远入荒夷，洗荡巢穴，亦且快国仇之

> 万一。今又提一旅孤军，振起宜兴。建康之城，一鼓败虏，恨未能使匹马不回耳！

慷慨激昂，气壮山河，不愧是出自民族英雄之手的战斗檄文。

胡铨的《戊午上高宗封事》作于宋高宗绍兴八年（1138）。当时秦桧为相，专主和议，副相孙近附和秦桧，王伦则数次出使金国求和。时为枢密院编修官的胡铨对南宋小朝廷的屈膝求和怒不可遏，奋不顾身地上书痛斥秦桧等人的卖国行径：

> 夫三尺童子至无知也，指犬豕而使之拜，则怫然怒。今丑虏，则犬豕也。堂堂天朝，相率而拜犬豕，曾童稚之所羞，而陛下忍为之耶？……臣备员枢属，义不与桧等共戴天。区区之心，愿斩三人头，竿之藁街。然后羁留虏使，责以无礼，徐兴问罪之师，则三军之士不战而气自倍。不然，臣有赴东海而死耳，宁能处小朝廷求活耶？

措辞尖锐，气势凌厉，锋芒不但直指奸相秦桧，而且指向宋高宗。这是爱国军民声讨投降派的正义檄文。胡铨的上书在当时引起了强烈的反响，秦桧等人惊恐万状，爱国之士则将它刻印流传，金人也为之丧胆[2]。

南宋中叶的政论文以替朝廷出谋划策为主要内容，陈亮和辛弃疾是具有代表性的作家。辛弃疾写了《美芹十论》和《九议》，全面、精辟地分析了当时的敌我形势，提出了进取的方略，文笔酣畅，虎虎有生气，刘克庄评其"笔势浩荡，智略辐凑，有《权书》、《论衡》之风"（《辛稼轩集序》）。

陈亮自负有济世之才，多次伏阙上书，勇于言事。他在《上孝宗皇帝第一书》中力主恢复中原，告诫孝宗不可苟安而痛失良机。文中还痛斥那些空谈性命的道学家："始悟今世之儒士，自以为得正心诚意之学者，皆风痹不知痛痒之人也。举一世安于君父之仇，

而方低头拱手以谈性命，不知何者谓之性命乎！”见解深刻，笔锋犀利，一针见血。

南宋的政论文使散文的政治功能和社会意义得到了很大的提高，其气势之雄伟和逻辑之严密比北宋散文有过之而无不及，因而受到后人的重视。

南宋的笔记散文也取得了很高的成就。由于笔记具有长短不拘、形式灵活的特点，南宋作家很喜欢这种文体，许多人撰有笔记专集。比如陆游把他入蜀途中的见闻写成《入蜀记》六卷，范成大则把他出蜀东归途中的见闻写成《吴船录》二卷，两书描写沿江的名胜古迹和风土人情，清丽可诵。南宋更多的笔记具有丰富复杂的综合性内容，举凡史事杂录、考据辨证、诗文评论、小说故事等，应有尽有。这些笔记集中多数文章属于学术论著的性质，但也有不少是生动有趣的散文，像陆游的《老学庵笔记》、洪迈的《容斋随笔》、罗大经的《鹤林玉露》、周密的《武林旧事》等[3]，都有一些文学性很强的小品文，例如下面三则：

> 饶德操诗为近时僧中之冠。早有大志，既不遇，纵酒自晦，或数日不醒，醉时往往登屋危坐，浩歌恸哭，达旦乃下。又尝醉赴汴水，适遇客舟救之获免。（《老学庵笔记》卷二）

> 京师凡卖熟食者，必为诡异标表语言，然后所售益广。尝有货环饼者，不言何物，但长叹曰：“亏便亏我也。”谓价廉不称耳。（庄季裕《鸡肋篇》卷上）

> 唐子西诗云：“山静似太古，日长如小年。”余家深山之中，每春夏之交，苍藓盈阶，落花满径。门无剥啄，松影参差，禽声上下。午睡初足，旋汲山泉，拾松枝，煮苦茗啜之。随意读《周易》、《国风》、《左氏传》、《离骚》、《太史公书》及陶、杜诗，韩、苏文数篇。从容步山径，抚松竹，与麛犊共偃息于长林

丰草间。……归而倚杖柴门之下，则夕阳在山，紫绿万状，变幻顷刻，恍可人目。牛背笛声，两两来归，而月印前溪矣。味子西此句，可谓妙绝。（《鹤林玉露》卷四）

第一则记一位怀才不遇、佯狂避世的奇士[4]，寥寥数语，即把其愤激矫诡的举止写得栩栩如生，真可谓满纸不可人意。第二则是都市中的一幅风俗画，小商贩的话只有一句，却宛肖市井声口，生动有趣。第三则首尾像是评诗[5]，而中间一段写景抒情各臻其妙，具有独立的文学价值。

笔记这种文体虽然在隋唐时已经产生，北宋欧阳修、苏轼已著有笔记专集，但笔记的广泛流行则是在南宋。南宋留下的笔记集有近百种，其中的小品文成就尤高，堪称晚明小品的先驱[6]。

第二节　南宋理学家的文论和散文

理学家的文论　　从《宋文鉴》到《文章正宗》

朱熹、真德秀等人的散文

北宋的理学家大多轻视文学，也不善诗文。到了南宋，情况有所改变。一是南宋的理学形成了几个学派互峙的局面，尤其是其中的朱熹学派、陆九渊学派和陈亮、叶适学派，三足鼎立，在哲学、史学和文学方面都持有不同的观点[7]。这样，他们对文学的态度就不尽同于北宋的二程。例如陈亮、叶适的浙东学派，因为讲求功利，论学注重实用，所以对文学的实用功能相当重视。二是南宋理学家的文学修养较高，不但思想与二程有异的吕祖谦等人善于作文，就是恪守二程传统的朱熹也并不对文学采取极端排斥的态度。朱熹本人的诗文写得很好，并曾花很大的功夫对《诗经》、《楚辞》和韩愈文集进行校勘、注释，他关于历代文学的大量言论中也时有真知灼见，这与持“作文害道”（《二程语录》）观点的二程显然有很

大的区别。

南宋理学家对文学发表了许多言论，内容十分丰富。例如吕祖谦重视文学辞章[8]，专门写了《论作文法》来讨论古文技法。叶适的文论强调事功[9]，认为"为文不能关教事，虽工无益也"(《赠薛子长》)。然而对当时和后代的文学产生较大影响的则是朱熹的文论。

朱熹(1130~1200)是南宋最重要的理学家[10]，一生的主要精力用于著述和讲学。他继承了北宋周敦颐和程颐等人的文道观，并对文与道的关系作了更深入的论述。首先，朱熹强调道的重要性："这文皆是从道中流出，岂有文反能贯道之理？文是文，道是道，文只如吃饭时下饭耳。若以文贯道，却是把本为末，以末为本，可乎？"(《朱子语类》卷一三九)这段话是针对唐代李汉《昌黎先生集序》"文者，贯道之器也"而说的，在朱熹看来，"文以贯道"之说仍嫌太重视文了，所以他明确地强调道是第一性的，道是根本，而文不过是辅助手段而已。然而朱熹并不认为文与道是毫不相干的，他曾说："道者，文之根本。文者，道之枝叶。惟其根本乎道，所以发之于文，皆道也。三代圣贤文章，皆从此心写出，文便是道。"(《朱子语类》卷一三九)这就更加清楚地说明了道为本、文为末的关系。从表面上看，朱熹的文道观与北宋理学家如出一辙，但由于他在强调重道轻文的同时又认为文道一体，并指责韩愈"未免裂道与文以为两物"(《读唐志》)，所以他事实上承认了文学的价值。在理学思想内部，朱熹的文学观比二程更为通达。正因如此，朱熹虽然批评韩愈、苏轼等人倒置了文与道的关系，但他对历代文学中的佳作深有会心，并常与弟子探讨历代文人的优劣。

朱熹的文论对南宋的古文创作有深刻的影响。一方面，散文被置于理学的规范之下，文成为从属于道的表现工具。这妨碍了作家对艺术作深入的研究，并导致了一些粗糙鄙俚的语录体散文的产生。另一方面，朱熹毕竟没有完全抹煞文学的价值，仍然为文学在理学思想的支配下保留了一席之地。朱熹卒后不久，他的学

说即被南宋朝廷采纳,成为占统治地位的官方思想[11],历元、明、清三代有增无减。朱熹的文学观对宋以后的文学也有深远的影响。

南宋编刊散文选集的风气很盛,编选文集成为人们表达文学思想的一种重要方式。各种散文选本的相继出现,清楚地呈现出文坛风气和文学思想的嬗变。南宋初期,由于党禁解弛,一度被严禁的苏文大为流行,书坊及时刊行了《三苏文粹》、《苏门六君子文粹》。著名古文家吕祖谦也编选了《吕氏家塾增注三苏文选》27 卷和《宋文鉴》150 卷,后者是南宋前期最重要的文选。《宋文鉴》专选北宋的文学作品,其中散文达一千四百馀篇。由于编者意在补治道,所以收入了许多奏议,其中间有平庸之作。但总的说来,《宋文鉴》所选的北宋散文很有代表性,它体现了南宋作家对北宋散文传统的重视。稍后,魏齐贤和叶棻编选了《五百家播芳大全文粹》110 卷,选录范围自北宋扩展到南宋前期的陆游、杨万里、辛弃疾、李焘、楼钥、陈亮、叶适等人的散文,可视为《宋文鉴》的续编。

南宋后期,编选散文集的风气更盛,最有代表性的选本为真德秀所编的《文章正宗》和《续文章正宗》各 20 卷。真德秀是朱熹的再传弟子[12],论文一遵朱熹的观点。他在《文章正宗纲目》中自述其编选宗旨为:“故今所辑,以明义理、切世用为主。其体本乎古,其旨近乎经者,然后取焉。否则辞虽工亦不录。”这是趋于极端的理学家的文学观,它完全抹煞了文学的审美功能,是对梁代萧统编《文选》的宗旨“事出于沉思,义归乎翰藻”的反拨。《文章正宗》是理学思想为了全面控制文坛而提供的范本,对于南宋后期的散文创作起了一些不好的影响。然而真德秀的目的并没有完全实现,南宋末年出现的其他散文选本如谢枋得的《文章轨范》等,仍然主要着眼于艺术水准。而宋末文人的创作实际更不是理学家文论所能牢笼的,如文天祥的《指南录后序》、谢翱的《登西台恸哭记》等作品,情文并茂,充分发挥了散文的艺术感染力。这说明《文章正宗》的极端文学思想并没有被作家普遍接受。

南宋的理学家大多能文。除了政论文以外,他们也写了不少文学性散文,像吕祖谦的山水游记、叶适的亭台记都颇有佳作,所以他们被后人看作理学家兼古文家。即使是朱熹也不例外。朱熹少喜文学,在中年以前曾下大功夫练习作文。朱熹文集除了奏状、论学等大量说理文以外,也有许多记、序、碑、铭之类文字,其中不乏文学性较强的佳篇。例如《江陵府曲江楼记》、《云谷记》、《百丈山记》等文,或写山水风景,或叙游览见闻,都是情韵深永之作。又如他的《记孙觌事》,全文仅二百来字,便活画出孙觌草降表以媚金人且恬不知耻的丑恶面目,叙事简洁生动,辛辣的讽刺寓于其中,表现出很高的文学技巧。

南宋理学家能文的现象一方面体现了理学思想对文学创作的影响日益加深,另一方面也体现了理学家对文学的容纳和重视。理学家和文学家在北宋时往往是势不两立的,但他们在南宋却有相互融合的趋势,有的甚至成了一身而二任的人物。这种情形对宋以后的散文有深远的影响。

第三节 南宋的四六

汪藻和南宋初期的四六　　南宋后期的四六

四六这种文体经过北宋欧阳修、苏轼等人的努力,已经具备了不同于唐代骈文的特点。南宋的四六作家正是在欧、苏的影响下进行写作的,所以在运散入骈、多用长句等方面都继承了欧、苏的传统,使四六成为灵活多姿、便于议论的应用文体。

南宋前期的四六名家有汪藻、孙觌、洪适、周必大等人,其中以汪藻的成就最为突出。汪藻(1079～1154)[13],南渡后任中书舍人,拜翰林学士,当时的朝廷诏令多出其手。汪藻当天下危难之时,受命拟诏,其处境与唐代的陆贽相似。汪藻所拟的诏令也与陆贽的作品一样,既明畅洞达,曲尽情事,又具有激动人心的情感内

蕴,最著名的是《皇太后告天下手书》和《建炎三年十一月三日德音》等篇。前一篇作于靖康二年(1127)四月,当时徽、钦二帝被俘北去,哲宗废后孟氏临朝,议立康王赵构为帝。汪藻奉命为拟手令,既不能回避四海崩溃、宗庙倾覆的严重局势,又要维系人心,号召天下共御外侮,确是一篇很难做好的文章。但汪藻仅用不足三百字的篇幅就把上述内容委曲周详地表达出来,而且措辞得体,真切动人。比如后面一段:

> 缅惟艺祖之开基,实自高穹之眷命。历年二百,人不知兵;传序九君,世无失德。虽举族有北辕之衅,而敷天同左袒之心。乃眷贤王,越居近服。已徇群臣之请,俾膺神器之归。由康邸之旧藩,嗣我朝之大统。汉家之厄十世,宜光武之中兴;献公之子九人,惟重耳之尚在。兹为天意,夫岂人谋!尚期中外之协心,共定安危之至计。[14]

这篇文告公布之后,天下传诵,人心感奋,成为宋代四六中的名篇。

陆游、杨万里等人虽不以四六名,但都善于四六,文集中有不少四六精品。如陆游的《祭雷池神文》:

> 某去国八年,浮家万里。徒慕古人之大节,每遭天下之至穷。登揽江山,徘徊祠宇。九原孰起,孤涕无从。虽薄奠之不丰,冀英魂之来举。

语言浅切而气势雄放,与其诗风颇相近。杨万里的四六则工于偶对,清新自然。如其名作《除吏部郎官谢宰相启》中的一段:

> 方揽牛衣而袁卧,惊闻驺谷之冯招。蓬门始开,山客相庆。载命吕安之驾,旋弹贡禹之冠。搔白首以重来,问青绫之无恙。玄都之桃千树,花复荡然;金城之柳十围,木犹如此!

虽然多用成语典故，但语气流畅，颇似其诗风。陆、杨的四六中渗入了各自的诗歌风格因素，所以较有个性。

南宋中期以后的四六作家在艺术技巧上追求细密工巧，风格趋于流丽妥帖，代表作家有李刘、李廷忠等。李刘是宋代最用力于四六的文人[15]。他的四六作品多达1100篇，名作也多，在当时享有盛名，如《贺丞相明堂庆寿并册皇后礼成平淮寇奏捷启》中的一节："南方之强欤，北方之强欤，风移俗易；东夷之人也，西夷之人也，气夺胆寒。风声鹤唳，不但平淮；雪夜鹅鸣，更观擒蔡。信君子不战，战必胜；知人臣无将，将则诛。"此启是祝贺平定叛将李全的，典故成语运用得十分贴切，对仗工巧而又稳妥，风格也比较典重浑成。然而李刘的多数作品却未能达到如此境界，过分追求工巧妥帖造成了纤弱靡丽的缺点，自北宋至南宋初期四六的浑厚之气、奔放之风渐趋泯灭。如其《上任中书》的"玉堂草罢，又吟红药之翻；金匮细馀，还对紫薇之伴"；"幽桂遗榛菅，底敢累犯严之口；江梅托桃李，但欲熏自洁之香"等句，刻意求工，雕琢过甚，气格不高。李廷忠等人的四六也有类似的缺点，这种情形一直持续到宋亡，使南宋后期的四六在总体上呈轻靡卑弱之势。

当然，南宋后期也有一些作家如真德秀、刘克庄等，并没有随波逐流。他们或以理学家著称，或以诗人驰名，都不是专写四六的作家，但他们的四六作品却自具面目，与李刘等人异趣。真德秀的四六遣词造句虽然比较拘谨，但未染当时的浮靡之风，高华典重，卓然名家。刘克庄早年的四六颇好雕琢，至后期则趋向雅淡清新，笔致流畅。到了宋末，文天祥、陆秀夫等人在国家倾危之际，写出了一些四六名篇，如文天祥的《贺赵郎月山启》、陆秀夫的《景炎皇帝遗诏》，词伟气壮，慷慨激越，一扫晚宋四六的衰敝之气。由此可见四六这种文体同样可以反映时代风云。宋代四六是文学史上一种重要文体，虽然有些作家把它写成徒具华美外表而内容空洞的作品，但四六这种文体自身是不任其咎的。

注 释

〔1〕关于南宋散文的发展过程及总体成就，参看王琦珍《南宋散文评论中的几个问题》，《文学遗产》1988 年第 4 期。

〔2〕据《续资治通鉴》卷一二一和《宋史·胡铨传》，胡铨上书事在十一月二十四日，四天后秦桧在宋高宗支持下把胡铨发配往昭州编管。宜兴进士吴师古把胡铨的封事刻印散发，也被流放袁州。金人闻知此事，以千金求其书。

〔3〕洪迈(1123～1202)，字景庐，号容斋，鄱阳(今江西波阳)人。宋高宗绍兴十五年(1145)进士，累官至翰林学士。《宋史》卷三七三有传。著有《容斋随笔》。罗大经，字景纶，庐陵(今江西吉安)人。宋理宗宝庆二年(1226)进士，仕至抚州军事推官。著有《鹤林玉露》。

〔4〕饶德操即饶节，后出家为僧，法名如璧，是江西诗派中的"三僧"之一。

〔5〕唐庚，字子西。"山静似太古"两句见其《醉眠》。

〔6〕南宋文学性较强的笔记集尚有赵彦卫《云麓漫钞》15 卷、费衮《梁溪漫志》10 卷、韩淲《涧泉日记》3 卷、张端义《贵耳集》3 卷、周密《齐东野语》20 卷等，参看《四库全书总目》卷一二一。

〔7〕关于朱熹学派与陆九渊学派的异同，参钱穆《朱子新学案》中《朱子象山学术异同》节，台北三民书局 1971 年排印本，第三册，第 359～432 页。［日本］友枝龙太郎《朱陸の學の異同とその背景》，《广岛大学文学部纪要》26 卷 3 期，第 107～130 页，1966 年 12 月。关于朱熹学派与陈亮学派的关系，参张岂之《中国思想史》第五编第六章第二节《陈亮与朱熹的论辨》，西北大学出版社 1989 年排印本，第 716～720 页。［美国］Tillman, Hoyt Cleveland: Utilitarian Confucianism: Chen Liang's Challenge to Chu Hsi, Cambridge Mass, Council on East Asian Studies, Harvard University, 1982。

〔8〕吕祖谦(1137～1181)，字伯恭，婺州金华(今浙江金华)人，世称东莱先生。宋孝宗隆兴元年(1163)进士，仕至秘阁著作郎兼国史院编修。《宋史》卷四三四有传。著有《东莱集》。

〔9〕叶适(1150～1223)，字正则，号水心，永嘉(今浙江温州)人。宋孝宗淳熙五年(1178)进士，历任太常博士、吏部侍郎。《宋史》卷四三四有传。著

有《水心文集》29 卷。

〔10〕朱熹,字元晦,号晦庵,别号紫阳,徽州婺源(今江西婺源)人。宋高宗绍兴十八年(1148)进士,曾任秘阁修撰等。卒谥文。《宋史》卷四二九有传。著有《晦庵先生朱文公文集》。另有与弟子问答的记录《朱子语类》。

〔11〕朱熹生前受到韩侂胄的打击,他的学派也被宣布为"伪学"而遭到禁止。但他去世后不到十年,就开始受到朝廷的追封。宋理宗宝庆三年(1227),朝廷将朱熹编注的《四书集注》定为科举考试的指定参考书,从此奠定了程朱理学作为官方哲学的地位。

〔12〕真德秀(1178~1235),字景元,后改字希元,学者称西山先生。建宁蒲城(今福建蒲城)人。宋宁宗庆元五年(1199)进士,仕至参知政事。卒谥文忠。《宋史》卷四三七有传。著有《西山先生真文忠公文集》。

〔13〕汪藻,字彦章,饶州德兴(今江西德兴)人。宋徽宗崇宁三年(1103)进士,累官至翰林学士。《宋史》卷四四五有传。著有《浮溪集》。

〔14〕徐梦莘《三朝北盟会编》卷九三靖康二年四月十一日记事录此文作《太母下手诏》,并引《回天录》曰:"吕公好问建言:'今日布告复辟之书,须是明白,使人易晓,不必须词臣。'乃命太常少卿汪藻行词。"可见汪藻的四六文明白易晓为当时人所公认。

〔15〕李刘(生卒年不详),字公甫,号梅亭,抚州崇仁(今江西崇仁)人。宋宁宗嘉定初进士,仕至中书舍人。著有《梅亭先生四六标准》。

第十二章　南宋后期和辽金的诗歌

宋宁宗时的开禧北伐失败以后[1]，宋室再次与金国签订了屈辱的和议，宋、金之间再次处于相对稳定的对峙状态。到了宋理宗端平元年(1234)蒙古灭金以后，南宋又面临着更加强大的蒙古汗国的威胁，直至灭亡。在这段时期里，史弥远、贾似道相继擅权，朝政黑暗，国势孱弱。诗坛上激昂悲壮的歌声逐渐减弱，而吟风弄月、投谒应酬之作则日益流行，宋诗进入了尾声阶段。然而要求抗敌御侮的主题一直不绝如缕，到了宋末还一度成为诗坛主流，使宋诗放射出最后一束光辉。

先后与宋王朝对峙的辽、金都是北方少数民族建立的政权，它们在发展过程中接受了比较先进的汉文化的影响，逐渐走上了封建化的轨道。辽、金的社会文化形态呈现出契丹、女真民族的原有文化与汉文化相融合的特色，而游牧民族特有的豪放、刚健的民族性格则对辽、金诗歌有着深刻的影响。辽诗所存作品不多，以契丹诗人的创作为主。金诗则作者众多，作品繁盛，在诗学理论上也相当成熟，形成了一代诗风。尤其重要的是金代出现了元好问这位杰出的诗人，其成就足以与宋代的一流诗人并驾齐驱。

第一节　永嘉四灵和江湖诗派

永嘉四灵的诗风　　四灵的渊源和影响　　江湖诗派的形成　　江湖诗派的作品　　刘克庄与戴复古

大约在宋光宗绍熙年间(1190～1194)，也就是陆游、杨万里等人进入创作晚期的时候，“永嘉四灵”开始出现在诗坛上。

“永嘉四灵”是指永嘉地区的四位诗人[2]：徐照、徐玑、赵师秀和翁卷[3]。这四人都出于叶适之门，各人的字中都带有一个“灵”字，所以叶适把他们合称为“四灵”，曾编选《四灵诗选》，为之揄扬。“四灵”或为布衣，或任微职，都是命运落拓的贫寒之士。他们的生活面狭小，诗歌内容也比较单薄，只有少数诗写到民生疾苦或时事，多数作品的内容是题咏景物，唱酬赠答。正如他们的诗集名称所显示的，他们的创作局限于书斋之中。宋末方回批评“四灵”说：“所用料不过‘花、竹、鹤、僧、琴、药、茶、酒’，于此数物一步不可离，而气象小矣。”（《瀛奎律髓》卷一〇）这话确实击中了“四灵”的要害。“四灵”的诗集都是薄薄的一册，每人存诗只有一二百首，他们是一群格局较小的诗人。

“四灵”作诗以贾岛、姚合为宗，赵师秀曾选贾、姚之诗，合编为《二妙集》。他还称赞徐照说：“君诗如贾岛，劲笔斡天巧。”（《哀山民》）而时人赵汝回则认为“四灵”之诗“冶择淬炼，字字玉响，杂之姚、贾中，人不能辨也。”（《瓜庐诗序》）与贾、姚一样，“四灵”的作品以五律为主要诗体。今存的“四灵”诗集中，五律皆占一半以上[4]，其中较好的作品如徐照的《山中》和赵师秀的《龟峰寺》：

> 世事已无营，翛然物外形。野蔬僧饭洁，山葛道衣轻。扫叶烧茶鼎，标题记药瓶。敲门旧宾客，稚子会相迎。

> 石路入青莲，来游出偶然。峰高秋月射，岩裂野烟穿。萤冷粘棕上，僧闲坐井边。虚堂留一宿，宛似雁山眠。

内容是描写清邃幽静的景色和枯寂淡泊的隐逸生活，艺术上精雕细琢，玲珑雅洁，接近贾岛、姚合的诗风。但由于过分注重炼字琢句，“四灵”的多数五律虽有较精警的句子，而全篇意境却不够完整。倒是他们的七绝间有意境浑融之作，例如翁卷的《乡村四月》：“绿遍山原白满川，子规声里雨如烟。乡村四月闲人少，才了

蚕桑又插田。”赵师秀的《约客》:“黄梅时节家家雨,青草池塘处处蛙。有约不来过夜半,闲敲棋子落灯花。”生活气息较浓,又摆脱了雕琢之习,清丽可诵。

“四灵”出现的时候,江西诗派的影响已渐趋衰微。当时陆游、杨万里等人以各具特色的新风格超越了江西诗风。“四灵”在主观上也想打破江西派的藩篱,他们选择被黄、陈悬为厉禁的晚唐诗人贾岛、姚合为典范,并在写作中尽量少用典故成语,都含有与江西派背道而驰的意图。叶适认为“四灵”诗风是对唐诗的复归[5],其实“四灵”的才力尚不足以做到这一点,他们只是因为不满体现着典型宋调的江西诗风,从而又回到了宋初崇尚晚唐体的老路上去。所以“四灵”与宋初的“九僧”在诗学宗尚、诗体选择乃至艺术风格上都是遥相呼应的。由于“四灵”出现在江西诗风长期笼罩诗坛之后,所以这种雕琢功多而又注重白描的诗风多少有一些革新的意义,加上叶适以理学名家的身份为之大肆揄扬,所以“四灵”在当时获得了远远超过其实际成就的名声。那些不满江西诗风又无力像陆游、杨万里一样自辟新路的诗人对“四灵”趋之若鹜,竟出现了“旧止四人为律体,今通天下话头行”(刘克庄《题蔡炷主簿诗卷》)的局面,并对稍后的江湖派诗人产生了很大的影响。

南宋后期,一些没能入仕的游士流转江湖,以献诗卖文维持生计,成为江湖谒客。当时杭州有一个名叫陈起的书商,喜欢结交文人墨客,其中有低级官员、隐逸之士,也有许多江湖谒客。从宋理宗宝庆元年(1225)开始,陈起为上述诗人刻印诗集,总称为《江湖集》。以江湖谒客为主的这些诗人就被称为江湖诗派[6]。由于被收入《江湖集》的诗人身份各异,又没有公认的诗学宗主,所以江湖诗派是一个十分松散的作家群体,他们只是具有大致相似的创作倾向而已。

在陈起始刻《江湖集》的前一年,即宋宁宗嘉定十七年(1224),权相史弥远擅行废立,次年又逼死了已被废黜的济王赵

竑。史弥远为了钳制舆论，便从新刊的《江湖集》中找出“东风谬赏花权柄，却忌孤高不主张”和“秋雨梧桐皇子府，春风杨柳相公桥”等诗句，诬为讥刺朝政，对作诗者进行迫害，《江湖集》被劈板禁毁，且诏禁士大夫作诗[7]。“江湖诗祸”的发生一方面影响了江湖诗人的创作，使他们畏祸而较少咏及时事；另一方面却也使得江湖诗派名扬一时，反而提高了他们在诗坛上的声誉。

江湖诗派成员众多，人品流杂，其中大多数人对于国事政治不甚关心，但也不甘于清贫寂寞的隐逸生活。他们热衷于交游、结社，互相标榜。有不少人甚至以诗歌作为干谒权贵、谋取钱财的工具。他们的前辈姜夔虽然结交高官，但尚能清介自守。而此时的江湖诗人则不再坚持那种操守和志趣，他们追求的是社会的承认以及由此而带来的实际利益，并不在乎沾染庸俗习气。这种习气给江湖诗人的创作带来了不利的影响，他们写了许多用于献谒、应酬的诗，内容大多是歌功颂德或叹穷嗟卑，空洞无聊。此外，献谒、应酬之作往往是即席而成，率意出手，有时甚至逞才求博，以多相夸，结果辞意俱落俗套，在艺术上相当粗糙。

当然，江湖诗派的情况十分复杂，不可一概而论。江湖诗人生活在社会下层，接触的生活面很广，诗歌的题材来源比较丰富。农民以及城市贫民的悲惨处境不时出现在江湖诗人笔下，例如许棐的《泥孩儿》把“双罩红纱厨，娇立瓶花底”的泥孩儿与“呱呱瘦于鬼，弃卧桥巷间”的贫儿作比，从而发出“人贱不如泥”的慨叹，相当感人。

江湖诗人最擅长的题材是写景抒情，他们在这方面受到“四灵”的影响，即字句精丽，长于白描。但境界较为开阔，又稍胜于“四灵”。例如陈允平的《青龙渡头》和叶绍翁的《游园不值》：

天阔雁飞飞，松江鲈正肥。柳风欺客帽，松露湿僧衣。塔影随潮没，钟声隔岸微。不堪回首处，何日可东归？

应怜屐齿印苍苔,小扣柴扉久不开。春色满园关不住,一枝红杏出墙来。

江湖诗人大多未能自成一家,只有刘克庄与戴复古较能自出机杼,成就也较为突出。刘克庄(1187~1269)在江湖诗人中年寿最长[8],官位最高,成就也最大。他又喜欢提携后进,故被许多江湖诗人视为领袖。他早期作诗颇受"四灵"的影响,叶适甚至认为他是"四灵"的继承者[9]。但刘克庄最敬服的当代诗人却是陆游,正是陆游的影响使他在题材取向上与"四灵"分道扬镳。刘克庄关心国事,金和蒙古的威胁使他忧心忡忡,南宋政治窳败、军队孱弱的现状更使他痛心疾首,他写了《国殇行》、《筑城行》、《苦寒行》等乐府诗来抨击时弊,例如《军中乐》:

行营面面设刁斗,帐门深深万人守。将军贵重不据鞍,夜夜发兵防隘口。自言虏畏不敢犯,射麋捕鹿来行酒。更阑酒醒山月落,彩缣百段支女乐。谁知营中血战人,无钱得合金疮药!

描写生动,揭露深刻,继承了唐代新乐府诗人和陆游的传统。

刘克庄在艺术上兼师唐、宋诸家,其诗歌风格呈现出多种渊源,其中尤以贾岛、姚合到"四灵"的一脉比较显著。但从总体上看,刘克庄的诗风并未受"四灵"的束缚,例如《郊行》:

一雨饯残热,忻然思杖藜。野田沙鹳立,古木庙鸦啼。失仆迷行路,逢樵负过溪。独游吾有趣,何必问栖栖?

思新语工,文字却不甚雕琢,风格平易明快,已与"四灵"诗风有相当的距离。

刘克庄的缺点是一意追求作品的数量,故多滑熟之作,尤其是

他的七律和七绝,往往一题多首,摇笔即来,未免粗滥。这也是江湖诗派的通病。

戴复古(1167~1248?)性喜漫游[10],以诗闻名于公卿间。他早年曾从陆游学诗,后来一度崇尚晚唐,但受陆游雄浑诗风的影响最深。他虽然身在江湖,但作诗则继承杜甫、陆游的传统,指斥朝政,反映民瘼,绝少顾忌。例如《庚子荐饥》指责官府赈灾之虚伪:"官司行赈恤,不过是文移!"言辞之尖锐,是宋诗中少见的。戴复古最好的诗是写对时事的感触,例如《江阴浮远堂》和《频酌淮河水》:

> 横冈下瞰大江流,浮远堂前万里愁。最苦无山遮望眼,淮南极目尽神州!

> 有客游濠梁,频酌淮河水。东南水多咸,不如此水美。春风吹绿波,郁郁中原气。莫向北岸汲,中有英雄泪。

沉郁之中有一股雄放之气,语言浅切而耐人寻味,在江湖诗派中独树一帜。

从总体上看,江湖诗派的风格倾向是不满江西诗风而仿效"四灵",学习晚唐,但取径比"四灵"更宽阔一些,这基本上代表着南宋后期诗坛的风尚。

第二节 宋末诗歌

宋末诗人的两个群体:英雄与遗民　　文天祥的集杜诗　谢翱和汪元量等诗人

宋理宗端平元年(1234),南宋和蒙古联合灭金,从此南宋便直接面临蒙古的威胁。从端平二年(1235)开始,强大的蒙古军队连

年南侵,宋军节节败退。到卫王祥兴二年(1279),南宋的最后一个据点厓山被元军攻占[11],南宋灭亡。这场江山变易的剧烈程度更超过了靖康之难,因为人们不再有任何地方可以逃避异族的铁蹄了。然而"国家不幸诗家幸"(赵翼《题元遗山集》),正是在宋元易代之际,宋诗放射出最后一道夺目的光彩。

宋末的爱国诗人在宋亡前后采取了两种抵抗方式:其一是奋起抗敌,以死殉国;其二是隐居守节,不仕异族。前一类人是民族英雄,以文天祥为代表。后一类人历来被称为遗民,以谢翱、谢枋得、林景熙、郑思肖为代表[12]。他们用以报国的方式虽然不同,但都能在危急存亡之秋坚持民族气节,他们的诗歌都是血泪凝成的悲歌,风格都有慷慨悲壮的倾向。所以在文学史上,他们又可以被看作是一个群体。

文天祥(1236~1283)是宋末民族英雄的代表[13],他早年的诗歌比较平庸,诗风近于江湖派。艰苦的战斗和苦难的命运使他的创作出现了升华,他用诗歌纪录了自己从出使元营被拘逃脱直到从容就义的人生遭遇和心路历程,其中包括传诵千古的《过零丁洋》:

> 辛苦遭逢起一经,干戈寥落四周星。山河破碎风飘絮,身世浮沉雨打萍。惶恐滩头说惶恐,零丁洋里叹零丁。人生自古谁无死?留取丹心照汗青!

悲怆激奋,大义凛然,最后两句成为鼓舞后代仁人志士舍生取义的格言。他的另一首名作《正气歌》更加全面地表现了他的忠义情怀和英雄气概,诗中颂扬了历代忠臣义士的高风亮节,用文学形式宣告刚毅正大的道德力量是不可战胜的,是振撼人心的人生颂歌。

文天祥晚期诗作的一种重要形式是"集杜诗",即把杜甫的诗句重新组合成诗。他在燕京狱中写了《集杜诗》一卷,共五言绝句200首。集句诗向来被视为文字游戏,但文天祥的集杜诗却是具

有独立文学价值的创作，例如《至福安第六十二》和《思故乡第一百五十六》：

握节汉臣回，麻鞋见天子。感激动四极，壮士泪如雨。

天地西江远，无家问死生。凉风起天末，万里故乡情[14]。

前一首写自己从元军中逃出，历尽艰险回到温州朝见宋端宗的情景。后一首写身处穷北狱中对江西故乡的怀念。情真词挚，意境完整，如出己手。200首集杜诗清晰地写出了宋亡前后的历史过程，且渗入了诗人自己的感受，正如文天祥在集杜诗的《自序》中所说："予所集杜诗，自余颠沛以来，世变人事，概见于此矣。"文天祥的集杜诗说明杜甫的传统对宋末诗坛的深刻影响，也说明集句诗这种形式也可能改变其游戏文字的性质而成为严肃的创作，虽说这也许是文学史上仅有的一个范例。

谢翱（1249～1295）是宋末遗民诗人中成就最高的一家[15]，他的诗沉痛悲凉，意旨深密，深刻地反映出在异族统治下人们的哀痛心情，例如《西台哭所思》：

残年哭知己，白日下荒台。泪落吴江水，随潮到海回。故衣犹染碧，后土不怜才。未老山中客，惟应赋八哀。

此诗是悼念文天祥的，文既是谢的故友，又是民族的烈士，故诗中寓有双重的悲痛，深挚感人。谢翱最有特色的诗是《效孟郊体七首》，成功地运用隐喻的手法抒写了亡国的哀思。例如其三：

闲庭生柏影，荇藻交行路。忽忽如有人，起视不见处。牵牛秋正中，海白夜疑曙。野风吹空巢，波涛在孤树。

深有所感,却又闪烁其词,意境如梦如幻,凄迷的夜景正衬托出亡国孤臣无处归宿的感受,辞意精警瑰丽,风格奇崛高古,呈现出孟郊和李贺诗风的影响。

其他的遗民诗人也有许多好作品,如谢枋得(1226 ~ 1289)托物咏志的《武夷山中》、林景熙(1242 ~ 1310)揭露元人发掘宋室陵墓罪行的《梦中作》四首、郑思肖(1239 ~ 1316)自明心迹的《自挽》、《二砺》,都体现了深沉的爱国情操,传诵千古[16]。

宋末还有一位身份独特的诗人汪元量[17]。汪元量(1245? ~ 1331?)并非士大夫,但他目睹了宋亡的过程,把随宋室帝后被俘北上的所见所闻一一纪之于诗,其代表作是《醉歌》10 首、《湖州歌》98 首和《越州歌》20 首。例如《醉歌》之五和《湖州歌》之五:

> 乱点连声杀六更,荧荧庭燎待天明。侍臣已写归降表,臣妾签名谢道清。

> 一掬吴山在眼中,楼台叠叠间青红。锦帆后夜烟江上,手抱琵琶忆故宫。

前一首记述南宋的太皇太后谢氏在降表上签名之事,后一首写被俘的宫女乘舟离开临安的情景,直书其事,并无议论,但作者的痛愤之情却溢于言表。这些大规模的组诗如同一幅幅画卷,从不同的角度展现了南宋王朝覆灭的过程,完整而真切生动地记载了那段伤心的历史。其友人李钰说:"水云之诗,亦宋亡之诗史也。"(《湖山类稿跋》)这是对杜甫优良传统的继承和发扬。

宋末的爱国诗歌使南宋后期诗坛缺乏激情、气骨衰敝的习气一扫而空,诗人们用血泪悲歌表现了民族的尊严,从而为宋代文学画上了光辉的句号。

第三节 辽代诗歌

契丹族的民族性格　契丹族的代表诗人　由契丹文译成汉文的长诗《醉义歌》

辽是契丹民族建立的北方政权，起于907年，迄于1125年，恰与整个五代、北宋时期相终始。契丹是以游牧和渔猎为主要生产方式的北方少数民族，逐水草、随季节而迁移放牧，以车帐为家，从而形成了豪放勇武的民族性格。"弯弓射猎本天性"（《虏帐》），苏辙的这句诗是对契丹族社会风俗、民族性格的生动写照。

辽诗留存下来的作品只有七十馀首，作者既有契丹人，也有汉人。其中最能体现辽诗特色的当推契丹诗人之作。契丹诗人大多是君主、皇族和后妃，这是因为他们较早有机会接触汉文化[18]。

辽代第一个较有名的契丹诗人是耶律倍[19]。他博览群书，对汉文化颇为向往。现存《海上诗》一首：

小山压大山，大山全无力。羞见故乡人，从此投外国。

"山"是契丹小字，其义为"可汗"，与汉字之"山"形同义异。"小山压大山"实际上是写太后立德光，自己虽是太子却被摒弃之事，这是契丹文和汉文合璧为诗的典型例子。诗人利用汉字"山"的意象与契丹文"可汗"的意思的巧合，使此诗既有鲜明的意象，又有深微的隐喻义，故后人称赞说："情词凄婉，言短意长，已深合风人之旨矣。"（赵翼《二十二史札记》卷二七）

契丹女诗人萧观音、萧瑟瑟的成就也颇可观[20]。萧观音的诗作比较多样化，既有雄豪俊爽，颇见北地豪放气概之诗，也有委婉深曲之作。前者如《伏虎林待制》：

威风万里压南邦，东去能翻鸭绿江。灵怪大千俱破胆，那教老虎不投降。

粗犷奇崛，气势不凡。后者如《怀古》：

宫中只数赵家妆，败雨残云误汉王。惟有知情一片月，曾窥飞燕入昭阳。

借咏史以兴发感慨，深婉含蓄。她另有《回心院词》十阕，情感深挚，意象细腻，向称佳作。萧瑟瑟的诗颇含政治见解，现存的《讽谕歌》、《咏史》都是讽谕朝政的。前者说："勿嗟塞上兮暗红尘，勿伤多难兮畏夷人。不如塞奸邪之路兮选取贤臣，直须卧薪尝胆兮激壮士之捐身，可以朝清漠北兮夕枕燕云。"诗中指出国家面临的危难，劝谏朝廷励精图治。后者则借史实来讽刺朝廷的昏暗壅蔽，大厦将倾。两诗都稍嫌直露，但情感激切，风格奔放。诗用骚体写成，句式参差错落，具有较强的力度。

在契丹人的诗作中，篇幅最大、且最具典型意义的莫过于《醉义歌》。此诗署为"寺公大师"作，作者当是一位僧人。原诗用契丹文写成，后由元初的耶律楚材译为汉文，今即保存于楚材的《湛然居士文集》中，译文为七言歌行体，长达120句。此诗从重阳节饮酒入手，多方面地抒写了对人生的感慨，表示对隐逸生活的喜爱："我爱南村农丈人，山溪幽隐潜修真。老病尤耽黑甜味，古风清远途犹迍。喧嚣避遁岩麓僻，幽闲放旷云水滨。"也表现出要以佛道思想来消解人生烦恼的意愿："问君何事徒劬劳，此何为卑彼岂高。蜃楼日出寻变灭，云峰风起难坚牢。芥纳须弥亦闲事，谁知大海吞鸿毛。梦里蝴蝶勿云假，庄周觉亦非真者。"由于议论较多，艺术感染力有所减弱，但全诗结构开阖有致，脉络鲜明，是辽诗中最出色的长篇歌行。原诗虽用契丹文写成，却运用了许多属于汉文化的典故，是古代诗歌中各民族文化互相融合的生动例证。

相形之下，辽诗中汉人的创作成就不大，但也偶有佳作。如赵延寿的《失题》：

> 黄沙风卷半空抛，云重阴山雪满郊。探水人回称帐就，射雕箭落着弓抄。鸟逢霜果饥还啄，马渡沙河渴自跑。占得高原肥草地，夜深生火折林梢。

写北国景物与生活，质朴粗豪，很能体现北方民族的本色。

辽诗所存作品虽然不多，但它既表现出契丹人的民族性格及其社会生活状况，又体现出他们逐步接受汉化的过程，具有较高的历史价值和艺术价值。[21]

第四节　元好问与金代诗歌

金诗发展的三个阶段　　元好问的纪乱诗　　元好问的其他成就

金是女真族建立的政权，始于1115年，迄于1234年。金在灭辽侵宋以后，占据了淮河以北的广大地区，在文化上比辽有显著的进步。女真统治者在政治制度、文化建设诸方面广泛地吸收了汉文化的要素，使金朝的封建化进程发展很快，其文学成就更远远超过了辽代。金代诗坛，诗人辈出，作品繁多[22]。其发展过程大致可分为三个阶段。

第一个阶段是从金国初建到海陵朝（1115～1161）。此期的主要作家都是由辽、宋入金的文士。这种情形，后人称为“借才异代”[23]。其中比较重要的诗人有宇文虚中、吴激、蔡松年等[24]。他们以宋人而仕金，内心颇多矛盾，作品中常流露出故国之思。但他们在客观上充当了文化传播的使者，其创作为日后金诗的发展奠定了基础。

宇文虚中在宋时已是很有名的诗人，因出使金朝被羁留。入

金后，他虽身为金臣，却仍以宋人自居，其名篇《在金日作三首》之二的“遥夜沉沉满幕霜，有时归梦到家乡。传闻已筑西河馆，自许能肥北海羊”，就表露出这种心迹。故后来被金统治者杀害。他的经历和庾信有些相似，诗风也显示出南北融合的特点。吴激的诗也多忆国怀乡之作。他们的诗本是宋诗的移植，但由于不同的地域背景、文化氛围的影响，已经具有一些北方文学的雄豪特色，表现出由宋诗向金诗过渡的特征。

第二个阶段是金世宗、金章宗统治时期（1162～1208）。随着金朝对汉文化的主动接受，生活在金国的各族人民在文化上互相吸收、融合，金诗也逐渐走向成熟，初步形成了自己的特色。此期的主要诗人有蔡珪、王庭筠、党怀英、周昂等[25]。他们被金末的元好问称为“国朝文派”[26]。他们的诗作与金初“借才异代”的诗人有较大的差异。由于他们大多为金朝的文学侍从之臣，作品中已不再有对异族政权的拒斥倾向；艺术上虽然没有完全摆脱宋诗的影响，例如王庭筠的诗风就颇有仿效苏、黄之处，但从总体上看，他们的诗篇已初步形成了雄豪粗犷的北方文学的特质，蔡珪的《野鹰来》，王庭筠的《韩陵道中》等诗，都是这方面的代表作。

第三个阶段是金朝在蒙古的进逼下被迫南渡直到金亡前后。在这期间，金朝的国势逐渐衰微，但诗歌创作却相当活跃，不事雕琢、重在达意的文学思想占据了主导地位，产生了一批关心国计民生的好作品。此时诗坛由赵秉文、李纯甫主盟，他们各有自己的诗学主张，形成了两个不同的诗歌流派。赵秉文主张师法古人，强调多样化的风格，但对个人的独创性有所忽略。他本人的诗作也不拘一格，五古、七绝显得清远冲和，有蕴藉之致，如《暮归》、《雨晴》等。其七古则气势奔放，雄丽高朗，如《游华山寄元裕之》。王若虚的文学思想与赵秉文相近，他著有《滹南诗话》，论诗崇尚真淳而反对奇诡。李纯甫则另立一派，他论诗力主自成一家，诗风奇险雄肆，其《雪后》等诗，意象奇崛，光怪陆离，近于韩愈诗风。雷希颜，李经、李汾等人的诗都有类似的风格特征。

此期诗坛更值得注意的新气象是，随着金国国势的日益衰微，社会动荡不安，人民饱受战乱之苦，忧时伤乱的题材走向渐趋加强。不少诗人写出了反映动乱现实的诗篇，如赵元的《修城去》写金国人民在蒙古侵扰下的灾难，宋九嘉的《途中出事》写兵荒马乱中的流民生涯，都堪称写实的佳作。最能代表这种新气象的诗人首推元好问，他的创作使金诗的成就飞跃到一个崭新的境界。

元好问(1190～1257)，字裕之，号遗山，太原秀容(今山西忻州)人。祖先出于北魏鲜卑拓跋氏。他32岁登进士第，曾任南阳等县的县令，后入朝任右司都事、东曹都事等职。金亡，他被元兵押解到聊城，后回到家乡从事著述[27]。

元好问是金代最重要的诗人，也是杰出的诗论家。他存诗一千四百馀首，作品之富在金代诗坛上首屈一指，成就也最为突出。元好问生逢金代后期的动乱时代，亲身经历了亡国的惨痛，他个人的遭遇与民族、国家的命运息息相关，他的诗歌生动地展示了金、元易代之际的历史画卷。在艺术上，元好问全面地继承了中国古典诗歌的优秀传统，熟练地掌握了各种诗体的艺术形式。时代和个人的条件使他成为金代诗坛上迥然挺出的大诗人。

无论是从思想价值还是从艺术成就来说，元好问诗都以那些写于金亡前后的“纪乱诗”为上乘。“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工。”(赵翼《题元遗山集》)在国破家亡、身为敌囚这些重大变故的刺激下，诗人以他那“挟幽并之气，高视一世”(郝经《遗山先生墓铭》)的艺术禀赋，写出了一系列雄浑悲壮的纪乱诗。

元好问“纪乱诗”的特点之一，是他对国家灭亡、人民遭难的现实不是一味地哀叹悲泣，而是把悲壮慷慨的感情表现于苍莽雄阔的意境之中。如在蒙古军围攻汴京城时写的《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》之二：

惨淡龙蛇日斗争，干戈直欲尽生灵。高原水出山河改，战地风来草木腥。精卫有冤填瀚海，包胥无泪哭秦庭。并州豪

杰知谁在，莫拟分军下井陉。

对于战争所带来的巨大灾难和国家的危急形势，诗人深为悲怆沉痛，但字里行间仍充溢着一股慷慨壮烈之气。这类作品在元好问诗中相当常见，如“北风猎猎悲笳发，渭水潇潇战骨寒”（《岐阳三首》之三），“紫气已沉牛斗夜，白云空望帝乡秋”（《卫州感事二首》之一）等，都是以雄劲的笔力抒写深哀巨痛。情感悲凉而骨力苍劲，是元好问的独特诗风。

元好问“纪乱诗”的另一个特点是具有深刻的历史洞察力。他往往把对现实的悲怆情怀与对历史的批判意识融合在一起，从而增加了诗的思想深度。如《癸巳四月二十九日出京》：

塞外初捐宴赐金，当时南牧已骎骎。只知灞上真儿戏，谁谓神州遂陆沉。华表鹤来应有语，铜盘人去亦何心。兴亡谁识天公意，留着青城阅古今。

这是天兴二年（1233）诗人被蒙古兵押解出京时所作。当年金人破宋，俘宋徽、钦二帝，在青城受宋人之降；如今蒙古军破金，也在青城受金人之降，历史的悲剧在同一个地方重演。诗人在国家沦亡的悲愤中，对国家武备松弛而招致败亡的历史教训作了深刻的省察。其他如《出都》、《岐阳三首》等，也都表达了诗人对金朝败亡原因的理性思考[28]。

元好问擅长各种诗体，尤以七律的成就最为突出。他的七律，深受杜甫的影响，功力深厚，意境沉郁。他的七古也往往气势磅礴，意象奇伟壮丽，但又没有粗戾豪肆、一览无馀之病。《涌金亭示同游诸君》、《游黄山》等诗就集中地体现出这种特色。即使是被拘聊城时所作的《南冠行》，仍然是壮气凛然，风骨遒劲，后半首中更充满奇特壮逸的想象。他的五言诗，浑融含蓄，如五古《颍亭留别》中“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”二句，物我相融，意象平淡而韵

味隽永,体现出元诗的另一种风格。

元好问也是金代最杰出的词人,现存词作三百馀首,数量为金词之冠,艺术造诣也雄视一代,风格与其诗风类似:气象雄浑苍莽,境界博大壮阔。《木兰花慢·游三台》、《水调歌头·赋三门津》等,都是其代表作。元词中又有摧刚为柔、幽婉深挚之作,如咏赞双蕖和雁丘的两首名作《摸鱼儿》,分别写人与雁的殉情,手法绵密,情致深婉。故宋末张炎称道元好问词"深于用事,精于炼句,有风流蕴藉处,不减周、秦"(《词源》卷下)。

元好问在古代文学批评史上也占有重要的地位。他的诗论集中在一些论诗绝句和序跋文字中。其《论诗绝句三十首》相当全面地评论了自汉魏下迄宋季这一千馀年间的重要诗人及诗派,表达出重视自然天成的意境和雄放壮伟的风格的诗学主张,一直为后代的诗论家所重视[29]。值得注意的是,他的论诗绝句自身也是优美的诗歌作品,例如其二和其七:

> 曹刘坐啸虎生风,四海无人角两雄。可惜并州刘越石,不教横槊建安中。

> 慷慨歌谣绝不传,穹庐一曲本天然。中州万古英雄气,也到阴山敕勒川。

堪称历代论诗诗中最具有艺术性的作品之一。

金亡之后,元好问为了保存金源一代的文献,编成《中州集》十卷,附《中州乐府》一卷。全书收录金代的251位诗人的2026首诗作,且每人名下各系小传,或叙生平事迹,或评所作诗文,旨在以诗存史。《中州集》不仅在文学史上具有重要的文献价值,而且是金代历史的宝贵史料,是元好问一生文学业绩的重要组成部分[30]。

注 释

〔1〕宋宁宗开禧二年(1206),在权相韩侂胄主持下,南宋出兵伐金,史称"开禧北伐",由于准备不足,宋军很快失败。次年,史弥远谋诛韩侂胄,与金重订和约。从此南宋的国势更加孱弱。

〔2〕徐照、徐玑、赵师秀都是永嘉县(今浙江温州)人,翁卷则是乐清县(今浙江乐清)人,两县当时同属温州,古称永嘉郡。

〔3〕徐照(? ~1211),字道晖,又字灵晖,自号山民。以布衣终身,著有《芳兰轩诗集》三卷,存诗260首。徐玑(1162~1214),字致中,又字灵渊,历任建安主簿、武当令等职。著有《二薇亭诗集》二卷,存诗160首。赵师秀(1170~1220),字紫芝,又字灵秀,宋光宗绍熙元年(1190)进士,曾任上元县主簿、筠州推官。著有《清苑斋诗集》一卷,存诗141首。翁卷,字续古,又字灵舒,曾供职江淮帅幕。著有《苇碧轩诗集》一卷,存诗137首。

〔4〕据《永嘉四灵诗集》统计,徐照有五律155首,徐玑有五律94首,赵师秀有五律87首,翁卷有五律92首。

〔5〕叶适在《徐文渊墓志铭》中说:"四人之语遂极其工,而唐诗由此复行矣。"(《水心先生文集》卷二一)

〔6〕陈起所刻《江湖集》以及《江湖后集》、《江湖续集》的原本今已不存,从后人所抄录或辑录的各种本子来看,陈起收录诗人的标准不很严格,例如曾巩为北宋人,李錞为江西派诗人,曾几诗风也近于江西派,他们都不应被看作江湖派诗人。但收入《江湖集》的多数诗人在传统上是被看作江湖诗派的。参看张宏生《江湖诗派研究》附录一《江湖诗派成员考》,中华书局1995年排印本。

〔7〕"东风"二句见于刘克庄《落梅》。"秋雨"二句全诗已佚,当是陈起据刘子翚"夜月池台王傅宅,春风杨柳太师桥"(《汴京纪事二十首》之七)改写而成。这些诗其实都作于史弥远废立之前,参看罗大经《鹤林玉露》乙编卷四"诗祸"条、周密《齐东野语》卷十六"诗道否泰"条及方回《瀛奎律髓》卷二〇刘克庄《落梅》诗注。

〔8〕刘克庄,字潜夫,号后村居士,莆田(今福建莆田)人。以门荫入仕,宋理宗淳祐六年(1246)赐同进士出身,官至工部尚书兼侍读。卒谥文定。著有《后村先生大全集》196卷,有四部丛刊本。存诗4500首。

〔9〕叶适在《题刘潜夫南岳诗稿》中说："今四灵丧其三矣……建大将旗鼓，非子孰当？"按：《南岳诗稿》是刘克庄早年的诗集，初刊于宋理宗宝庆元年(1225)。

〔10〕戴复古，字式之，号石屏，天台黄岩(今浙江黄岩)人。平生不事科举，遍游各地，以布衣终身。著有《石屏诗集》。存诗905首。

〔11〕宋度宗咸淳七年(1271)，蒙古定国号为元。

〔12〕这两类人并非截然可分，比如谢枋得起兵抗元，屡败屡战。宋亡后变名隐遁，誓不屈节，坚决拒绝元朝统治者的诏聘。元世祖至元二十六年(1289)，谢枋得被强行押解北上，乃绝食而死。其忠烈程度与慷慨捐躯的文天祥并无二致。可能由于他人元以后还生活了较长时间，所以在传统上被看作遗民。

〔13〕文天祥，字履善，后改字宋瑞，号文山，吉州庐陵(今江西吉安)人。宋理宗宝祐四年(1256)进士，历知瑞州、赣州。恭帝德祐二年(1276)任右丞相，出使元军。宋端宗景炎三年(1278)兵败被俘，拘于大都四年，坚贞不屈，从容就义。《宋史》卷四一八有传。著有《文山先生全集》。存诗九百三十多首。其中集杜诗200首。

〔14〕两诗中所集的杜句分别见于《郑驸马池台喜遇郑广文同饮》、《述怀》、《八哀诗》、《听杨氏歌》、《夏日杨长宁宅送崔侍御常正字入京得深字》、《月夜忆舍弟》、《天末怀李白》、《季秋苏五弟缨江楼夜宴崔十二评事韦少府侄》。

〔15〕谢翱，字皋羽，晚号宋累，又号晞发子，长溪(今福建霞浦)人。曾从文天祥起兵抗元，任咨议参军。宋亡后不仕，曾与遗民结"月泉吟社"。著有《晞发集》。存诗近三百首。

〔16〕谢枋得，字君直，号叠山，信州弋阳(今江西弋阳)人。宋理宗宝祐四年(1256)进士，历仕江东提刑、江西招谕使等。宋亡后坚不出仕，绝食而卒，门人私谥文节。著有《叠山集》，存诗68首。林景熙，字德旸，号霁山，温州平阳(今浙江平阳)人。宋度宗咸淳七年(1271)由太学生入仕，仕至从政郎。入元后不仕。著有《霁山集》，存诗306首。郑思肖，字忆翁，号所南，连江(今福建连江)人。少为太学上舍，宋亡后隐居苏州，坐卧皆不向北。著有《郑所南先生文集》和《心史》等，存诗374首。

〔17〕汪元量，字大有，号水云，钱塘(今浙江杭州)人。宋度宗时以琴艺供奉宫廷，宋亡后随谢太后北迁，住大都十年。后出家为道士，不知所终。

〔18〕清人赵翼在《二十二史札记》卷二七中专列《辽族多好文学》一节,论述了这种情形,可参阅。

〔19〕耶律倍(899~936),小字图欲,一作突欲,辽太祖阿保机长子。神册元年(916)被立为太子。阿保机死后,述律后立德光为帝,耶律倍被迫流亡国外。耶律倍多才艺,擅书画。

〔20〕萧观音(1040~1071),道宗皇后,被人诬与伶人赵惟一私通,赐死。萧瑟瑟(?~1121),天祚帝之妃。

〔21〕关于辽代契丹诗人的详细情形,参看张晶《辽金诗史》第三、四、五章,东北师范大学出版社1994年排印本,第34~109页。

〔22〕清人郭元釪在《中州集》的基础上编成《全金诗》,共收诗人358人,诗作五千五百馀首。

〔23〕清人庄仲方说:"金初无文字也,自太祖得辽人韩昉而言始文。太宗入汴州,取经籍图书,宋宇文虚中,张斛、蔡松年、高士谈辈先后归之,而文字猥兴。然犹借才异代也。"(《金文雅序》)

〔24〕宇文虚中(1079~1146),字叔通,号龙溪居士,成都华阳(今四川成都)人。宋徽宗大观三年(1109)进士。累官至中书舍人。宋高宗建炎二年(1128)出使金国,被羁留,后被女真贵族诬以谋反而杀害。《宋史》卷三七一、《金史》卷七九有传。存诗五十馀首。吴激(?~1142),字彦高,号东山,建州(今福建建瓯)人。宋米芾之婿。也因出使而羁留金国。《金史》卷一二五有传。存诗二十馀首。蔡松年(1107~1159),字伯坚,号萧闲老人,真定(今河北正定)人。随其父由宋入金,后官至丞相。《金史》卷一二五有传。存诗六十馀首。

〔25〕蔡珪(?~1174),字正甫,蔡松年之子,金海陵王天德三年(1151)进士,官至礼部郎中。《金史》卷一二五有传。存诗近五十馀首。王庭筠(1151~1202),字子端,号黄华山主。盖州(今辽宁盖县)人。金世宗大定十六年(1176)进士,官至翰林修撰。《金史》卷一二六有传。存诗四十馀首。党怀英(1134~1211),字世杰,号竹溪,泰安(今属山东)人。大定十年(1170)进士,官至翰林学士承旨。《金史》卷一二五有传。存诗六十馀首。周昂(?~1211),字德卿,真定(今河北正定)人。24岁中进士,官至监察御史。《金史》卷一二六有传。存诗一百馀首。

〔26〕元好问说:"国初文士如宇文太学、蔡丞相、吴深州等,不可不谓之豪杰之士,然皆宋儒,难以国朝文派论之,故断自正甫为正传之宗,党竹溪次

之，礼部闲闲公又次之。”（《中州集》卷一）

〔27〕元好问的生平事迹，见《金史》卷一二六本传、清施国祁《元遗山诗集笺注》卷首《年谱》。

〔28〕参见张廷鹏、郭政、官应林《赋到沧桑句便工——论元好问的纪乱诗》，《文学遗产》1986年第6期。

〔29〕《论诗绝句三十首》，清人翁方纲、宋廷辅曾有疏笺，今人郭绍虞《元好问论诗绝句三十首小笺》（人民文学出版社1978年排印本）颇详备。

〔30〕参见张博泉《元好问与史学》，《晋阳学刊》1985年第2期。



第六编 元代文学



绪 论

元代文学涵盖的时间，大致可以从蒙古王朝灭金、统一北中国(1234)起，到元朝被朱元璋领导的义军推翻、元顺帝逃离大都(1368)止，其间约一百三十四年。

元代的历史是比较短暂的，但元代文学在中国文学发展的过程中，却有划时代的意义。从元初到明中叶，是中国文学中古期的第三段。在这一段文学史中，最明显的是，叙事性文学第一次居于文坛的主导地位。作家与下层人民的联系更加密切，文学创作赢得了更多的观众、读者，在社会上产生了更为广泛的影响。同时，群众的接受情况，又制约着文学的创作，促进了作家审美观念的变化。凡此种种，都表明元初是一个新的阶段的开始。

第一节 元代的社会与文学

民族压迫与融合　文化的沟通　都市繁荣
思想活跃　儒生不幸的遭际

13世纪中叶，成吉思汗统率的蒙古铁骑，横扫亚欧两洲。其后，窝阔台灭金，忽必烈灭宋，以大都(今北京)为政治中心，建立起以蒙族贵族为统治主体的大一统政权。元朝的疆域，“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”(《元史·地理志》)，国土空前辽阔。

元朝是我国历史上第一个由少数民族的统治者建立的统一政权。它对广大汉族地区的占据和统治，明显具有民族掠夺性质。例如元军南下攻宋，官兵嗜杀，大肆抢掠，“财货子女则入于军官，壮士巨族则殄于锋刃；一县叛则一县荡为灰烬，一州叛则一州莽为

丘墟"[1]。据《元史·食货志》载:京都"百司庶府之繁,卫士编民之众,无不仰给于江南"。这说明元代的统治者最大限度地依赖江南汉族人民所创造的财富,以维持其享受和统治。在政治上,元朝统治者始终奉行民族压迫政策,他们把国民分为蒙古、色目、汉人、南人四个等级。蒙古人最尊,南人最贱。政府中军政大权,由蒙古人独揽。元朝的法律还规定:"诸蒙古人与汉人争,殴汉人,汉人勿还报,许诉于有司","知有违犯之人,严行断罪。"(《元史·刑法志四》)终元之世,民族对立的情绪未见缓和,加上吏治腐败,阶级压迫深重,因此,社会一直激烈动荡。元杂剧有不少作品写到贪官污吏、权豪势要对人民的压迫,不少作品透露出愤激昂扬的情绪,这正是在火与血交并的时代人民反抗精神的反映。

民族压迫深重,彼此之间不可能没有隔阂。直至元代后期,诗人杨维桢写的《宫辞十二首》还有"老娥元是江南女,私喜南人擢状元"的句子,表现出民族压迫下南人特有的心理。不过,就我国历史总体而言,在元代,居住于长城内外的各族人民,既有斗争,更有沟通、融合。元朝统治的一百三十多年,也是中华民族大家庭逐步形成的重要时期。

蒙古铁骑是带着奴隶制时代的野蛮习性进入中原地区的。正如马克思所说,野蛮的征服者自己总是被他们征服的民族的较高文明所征服。早在金代,征服了汉人的女真人率先汉化;忽必烈灭宋,后也踏着女真人的足迹,接受了汉族文明。1271 年,他以"元"为国号,取《易经》"乾元"之义,表明他对汉族文明的推崇。忽必烈懂得,要巩固元朝的统治,必须用汉法以治汉人。为此,他任用许衡、姚枢等儒生,以宽容和尊礼的态度对待佛教、道教。结果,统治得以稳定,而在汉族文化的熏陶下,征服者也逐渐改变了原来的习气,提高了文化素质。

元代的最高统治者懂得汉族文化的优越性,又懂得要保持蒙古祖制,保证民族特权的重要性。因此,忽必烈制定的纲领是:"稽列圣之洪规,讲前代之定制。"(《元史·世祖本纪》)他要求继承蒙

古族的祖宗成法，采取中原王朝的仪文制度，力图把两者融合起来。他主持大都的兴建，宫阙建筑风格本于汉制，城门、坊名本于《易经》，而内庭摆设又带有蒙古斡耳朵（宫帐）的特色，这正好体现了民族文化的融汇。此外，人口的迁移，交通的发达，民族的杂居，也是导致各民族文化融合的重要因素。蒙军南下，军旅中多有“回纥、乃满、羌、浑部落及中原人被掠避罪而来归者”[2]。他们随军屯驻，大多数成了当地居民。同时，元军兵锋西指，西域归附，驿路畅通，方便了商贾往来，回回纷来沓至。据至元初年统计，在中都路的回回人数，近三千户之多。民族杂处，加深了彼此的友谊和交流，对促进社会的发展起了重大作用[3]。

文化的融合，大大提高了少数民族的文明程度。有些人接受了汉族文化熏陶，还擅长以汉语进行文学创作。例如贯云石（回纥人）、萨都剌（蒙古人）、阿鲁威（蒙古人）、薛昂夫（西域人）所写的诗词或散曲，造诣颇高；杂剧作家则有杨景贤（蒙古人）、李直夫（蒙古人）等，其中李直夫所著杂剧，有《虎头牌》等11种。这一批来自不同民族，具有不同生活背景的作家，笔端流露出各式各样的风情格调。西北游牧民族特有的质朴粗犷、豪放率直的性格，注入作品的形象中，使元代的文坛更加多姿多彩。

民族杂居，也给汉族文化在固有基础上注入了新的成分。如元杂剧中常提到“烧埋”，这说明一向习惯土葬的汉族接受了蒙族火葬的风尚；《西厢记》提到“赤腾腾点着袄庙火”，《争报恩》和《倩女离魂》也有“我今夜着他个火烧袄庙”，“则待教袄庙火刮刮匝匝烈焰生”的说法[4]，可见从波斯传入的拜火教已深入到民间生活中，成为我国文化的一部分。在文艺创作方面，杂剧作家们更是大量吸取少数民族的乐曲，以丰富作品的表现力，像〔唐歹合〕、〔拙音速〕、〔风流体〕、〔六国朝〕、〔阿忽合〕等曲牌，已为汉族群众喜闻乐见。徐渭说：“北曲盖辽金北鄙杂伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。”（《南词叙录》）北曲包括蒙族女真族的乐曲，它们流入中原，为民间接受，也开拓了人们的视野

胸襟。

金元之际,战乱频仍;其后蒙古军队席卷江南,烧杀掳掠,经济遭受到极大的破坏。等到混一区宇,一些蒙古贵族在相当长的一段时间,依然以其固有的落后方式统治中原,把大量耕地圈为不稼不耕的牧地、草场,严重地影响农业的发展。从另一方面看,元朝完成了南北的大统一,结束了唐末以来断续纷争、对峙的局面,也为经济的恢复和发展创造了条件。特别是忽必烈在中统和至元年间,屡颁禁令,严禁权豪势要扰民圈地,侵害桑稼;并且把荒地分给无田的农户,蠲免赋税,兴修水利。这一系列措施,对促进生产起了积极的作用。

在农业逐渐恢复,社会逐步安定的基础上,宋末以来我国城乡的手工业、商业,经过了一段时期的停滞以后,又走上繁荣的道路。由于国土统一,交通畅顺,形成了空前规模的市场;也由于朝廷重视商业经营,采取不同于传统的重农抑商的政策,"以功利诱天下",商人的地位大大提高[5]。因此,"元代的商业从某种意义上来说,其发展程度是超越于前代的[6]。与此相关,许多城市的规模日益扩大。当时的大都,既是政治文化中心,又是商业中心,"凡世界上最为稀奇珍贵的东西,都能在这座城市找到"。居民多至四五十万。在杭州,商贾云集,市廛繁华。据马可·波罗说:"这座城市的庄严和秀丽,堪为世界其他城市之冠。"[7]剧作家关汉卿在散曲〔南吕·一枝花〕中,也描写了当时杭州的兴旺情景:"普天下锦绣乡,寰海内风流地","这答儿忒富贵,满城中绣幕风帘,一哄地人烟凑集","百十里街衢齐整,万馀家楼阁参差"。此外,北方的真定、大同、汴梁、平阳;南方的扬州、镇江、上海、庆元、福州、温州、广州等地,均颇具规模。随着大中城市的涌现,市民阶层也不断壮大。他们的思想意识,影响到包括戏剧创作在内的各个方面,其作用不能低估。

在元代,思想领域也呈现出活跃松动的态势。

元朝立国,程朱理学的统治地位得到确认。朝廷设立官学,以

儒家的四书五经为教科书,"自京师至于偏州下邑,海陬徼塞,四方万里之外,莫不有学"[8]。作为儒学宗师的孔子,被封为"大成至圣文宣王"。然而,儒学声势的显赫却掩盖不了其影响力日益下降的趋向。因为,元朝统治集团的上层,来自不同的民族,他们在利用正统的儒家学说巩固统治的同时,也尊崇各族固有的宗教信仰。因此,佛教、道教,乃至伊斯兰教、基督教,在中原地区同样得到发展。信仰的多元化,削弱了儒家思想在群众中的影响。事实上,元朝的最高统治者懂得不同的学说、教派,各有不同的效用。仁宗尝谓:"明心见性,佛教为深,修身治国,儒、道为切"[9],因而都予以优容。至于儒学本身,也在各种思想的碰撞中,在崇尚功利的社会心态影响下,分化为不同的流派,甚至分裂出像邓牧那样把儒家大同理念与道家无为主张结合起来,敢于抨击皇帝专制和官吏贪暴的思想家。总之,"元有天下,其教化未必古若也"(《元史·孝友传》),程朱理学独尊的局面发生了变化,思想领域呈现出各种观点和流派争雄斗胜的特色。

随着程朱理学影响的下降,长期以来压在人们心头的封建礼教的磐石随之松动,下层人民和青年男女,蔑视礼教违反封建伦理的举动越来越多,以至王恽对宣扬礼教的做法,发出了"终无分寸之效者,徒具虚名而已"的慨叹[10]。孔齐在《至正直记》卷二《浙西风俗》中说:"浙间妇女,虽有夫在,亦如无夫,有子亦如无子,非理处事,习以成风。"理学家们痛感道德沦丧,从反面说明了价值观念在变化,说明了元代文学作品出现众多违背封建礼教的人物,有着广泛的社会基础。

元代科举考试时行时辍,儒生失去仕进机会,地位下降,这和儒学影响力的淡化也有直接的关系。世传"九儒、十丐"的说法虽不准确,但儒生被忽视,则是事实。其中相当一部分人不再依附政权,或隐逸于泉林,或流连于市井,人格相对独立,思想意识随即异动。特别是一些"书会才人",和市民阶层联系密切,价值取向、审美情趣更异于困守场屋的儒生。余阙说:"夫士惟不得用于世,则

多致力于文字之间,以为不朽。”(《青阳先生文集·贡泰父文集序》)仕途失落的知识分子,或为生计,或为抒愤,大量涌向勾栏瓦肆,文坛便掀起波澜。儒生不幸文坛幸,换言之,知识分子地位的下降,激发了他们的创作情绪,这一点,也是促成杂剧发展的重要因素。

第二节　叙事文学的兴盛

叙事文学成为主流　话本小说的兴盛　戏剧的繁荣　戏剧演出和体制　北方戏剧圈　南方戏剧圈

在元代,叙事性文学万紫千红,呈现一派兴盛的局面,成为当时创作的主流。一些具有高度文化修养的作家,加入叙事性文学的创作队伍中,使文坛的格局发生了重大变化。至于抒情性文学,虽然也有所发展,例如“散曲”的创作也给诗坛带来了新的气象,但一向被视为文坛正宗的诗词,其成就远比不上唐宋两代。就抒情性文学创作的总体而言,其作用和意义已退到次要的位置。

唐代以来,叙事性的文体诸如传奇小说、变文俗讲,本已呈活跃的趋势。宋代城市经济繁荣,出现了专供市民娱乐的勾栏、瓦肆,给说书、杂耍等演员提供了演出场所[11]。元代商业经济在宋代的基础上有了新的发展,城市人口集中,而一般侧重于表现作者个人意趣胸襟的诗词,不易符合市民的需要。为了满足市民群众在勾栏瓦肆中的文化消费,演述故事的话本、说唱便得到进一步的繁荣。特别是戏剧艺术,它以急管繁弦和曲折跌宕的情节再现社会各阶层的人物,更能吸引市民观赏。因此,叙事性文学汇成了一股洪流,激荡奔腾,使文坛呈现出新的态势。

在宋代,说话分为四家,即小说、说经、讲史、合生[12]。其中“说经”讲演佛禅道理;“合生”可能属即兴性的滑稽伎艺[13];小说

讲述脂粉灵怪、传奇公案故事；讲史讲述前代历史、兴废争战；后两者均属有情节有人物的叙事文学。《都城纪胜》说："最畏小说人，盖小说者，能以一朝一代故事，顷刻间提破。"可见话本的作者和艺人，已能运用虚构、提炼等技巧，把复杂的历史画龙点睛地加以叙述。

到元代，"说话"继续盛行，目前我们所能见到的话本，以讲史居多。像《全相平话五种》、《新编五代史平话》、《宣和遗事》、《薛仁贵征辽事略》等。当然，和明清两代的小说相比，宋元话本还显粗糙，但作者已注意到情节安排以及人物的心理描写。至于元代一些文言小说，像《娇红记》，描写娇娘和申纯的爱情悲剧，反映了青年男女对爱情的热切追求，深刻细腻，其成就也不可忽视。

元代，我国戏剧艺术走向成熟。戏剧包括杂剧和南戏，其剧本创作的成就，代表了当时文学的最高水平。

我国的戏剧，其起源、形成，经历了漫长的时期。从先秦歌舞、汉魏百戏、隋唐戏弄，发展到宋代院本，表演要素日臻完善。金末元初，文坛在唐代变文、说唱诸宫调等叙事性体裁的浸润和启示下，找到了适合于表演故事的载体，并与舞蹈、说唱、伎艺、科诨等表演要素结为一体，发展成戏剧，作为一门独立的艺术，脱颖而出。由于宋金对峙，南北阻隔，便出现了杂剧和南戏两种类型，它们各有自己的表演特色，分别在南方和北方臻于成熟。当时，许多文人积极参与剧本的创作，使这种叙事性的文学体裁，成为文坛的主干。

元代创作的剧本，数量颇多。据统计，现存剧本名目，杂剧有五百三十多种，南戏有二百一十多种[14]，可惜大部分均已散失。至于当时投身于剧本创作的作家，现在已无法准确统计。仅据《录鬼簿》和《续录鬼簿》所载，有名有姓者二百二十多人，而"无闻者不及录"，估计还有许多遗漏。剧作家们有很高的创作热情，有人专门为伶工写作演出的底本，有人"躬践排场"参加演出；一些名公才人还在大都组成"玉京书会"，相互切磋。许多剧作家具有高

度的文化水平，像关汉卿、王实甫、白朴、马致远等人，既有丰富的人生阅历，又擅长诗词写作。当他们掌握了戏剧特性，驾驭了世俗喜闻乐见的叙事体裁，便腕挟风雷，笔底生花，写下了不朽的篇章，为文坛揭开了新的一页。当时，剧作家们适应观众的需要，或擅文采，或擅本色，争妍斗艳，使剧坛呈现出繁荣的局面。

从现存的剧本看，元代戏剧的题材，包括爱情婚姻、历史、公案、豪侠、神仙道化等许多方面[15]。涉及的层面异常广阔，“上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜巫释道商贾之人情物性，殊方异域语言之不同，无一物不得其情，不穷其态”。[16]许多剧本，塑造了性格鲜明的人物形象，揭露了现实生活中封建制度的弊陋丑恶，歌颂了被迫害者的反抗精神。可以说，剧作家们以各具个性的艺术格调和蘸满激情的笔墨，展示出元代丰富多彩的生活和人物复杂微妙的精神世界。

在元代，戏剧演出频繁，拥有大量观众。夏庭芝在《青楼集志》中说：当时“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之。”勾栏就是城市中的游乐场所，能供戏剧演出。杜仁杰在散曲《庄家不识勾栏》中，写到一个乡下人进城看到勾栏的情景：“要了二百钱放过咱，入得门上个木坡。见层层叠叠团圆坐，抬头覷是个钟楼模样，往下覷的都是人旋窝。见几个妇女向台上儿坐，又不是还神赛社，不住的擂鼓筛锣。”[17]可知勾栏里有木搭舞台，台的上方有钟楼模样的“神楼”，围着舞台有观众席。要注意的是，观众进入勾栏需要交付“二百钱”，这说明戏剧演出已成为商业活动。在勾栏中，还有所谓“对棚”，即类似后来的唱对台戏，显然，市场竞争也进入了文化领域。

在农村，戏剧则在戏台、戏楼演出。现在山西农村仍有不少元代戏台遗址，可以推知当时戏剧演出的盛况。戏台往往建于祠庙前，说明演戏和祭神酬神活动相结合，既是娱神，也是娱人。山西赵城明王庙正殿有元代演剧画壁，上有“尧都见爱大行散乐忠都秀在此作场”字样，说明专业戏班已在农村演出。《重修明应王殿

碑》写到城镇村落扶老携幼前来看戏的情景，还提到"资助乐艺牲币献礼，相与娱乐数日，极其厌饫"。[18] 足见艺人的演戏酬神，实际上也是收取费用的商业活动。

城乡演出活跃，自然涌现众多的从业人员。夏庭芝说："我朝混一区宇，殆将百年，天下教舞之妓，何啻亿万。"（《青楼集》）好些演员各有所长，伎艺高超，而且具有较高的文化修养，像珠帘秀、赛帘秀、燕山秀、天然秀、梁园秀等演员名噪一时，他们和剧作家紧密合作，为戏剧的繁荣作出了贡献。

元代的戏剧，有杂剧和南戏两种类型。这两个剧种的剧本虽然也都包括曲词、宾白、科（介）三个部分，但体制又有不同。杂剧风行于大江南北，它一般由四折组成一个剧本，每折相当于今天的一幕；演剧脚色可分末、旦、净三类。末分正末、小末；旦分贴旦、搽旦、小旦。在音乐上，一折只采用一个宫调，不相重复。而全剧只能由正末或正旦一人主唱，正末主唱的称"末本"，正旦主唱的称"旦本"。

南戏流行于东南沿海。剧本由若干"出"组成，"出"数不作规定。曲词的宫调也没有规定。南戏角色分为生、旦、净、末、丑等各类[19]，均可歌唱。歌唱形式多种多样，既有独唱，又可对唱、合唱、轮唱，不似杂剧只能由一人独唱到底。

杂剧和南戏的剧本，都有完整的故事情节，在戏剧冲突中刻划人物形象。剧本的唱词，则更多用以表现人物在特定场景中的思想情绪，甚至直接透露作者的心声，具有强烈的抒情性。可以说，唱词往往就是诗，这一点，构成了我国戏剧文学的特色，也说明我国叙事文学与抒情文学之间互补共生的关系。至于杂剧和南戏的演员，既要善于说白、歌唱，也要掌握科（介）亦即舞蹈、武打乃至杂耍的技巧。因此，元代的戏剧是综合性的艺术。

杂剧和南戏在唱腔上有明显的区别。杂剧的曲调是由北方民间歌曲、少数民族的乐曲和中原传统的曲调（包括宫廷、寺庙、民间音乐）结合而成；南戏的曲调则由东南沿海的民间音乐与中原传统

的音乐结合而成。由于杂剧、南戏在音乐文化系统方面均由中原传统衍繁,彼此同源,易于沟通互补,它们的一些曲牌,名称相同,或者品味相同。至于杂剧和南戏在音乐上的差别,实际上是南北方言差异的表现。我国地域广袤,语言系统在文化发展过程中不断发生变化,形成了许多方言区。例如在宋代甚至更早,北方语音中入声消失,而南方语音入声依然保留。戏曲音乐与语言密不可分,杂剧与南戏产生、流行于不同的方言区,加上区域生活习俗等文化上的差异,从而形成两大音乐系统。王骥德说:"南北二曲,譬如同一师承,而顿渐分教;俱为国臣,而文武异科。"[20]王世贞则谓:"北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼。北则辞情多而声情少,南则辞情少而声情多。"(《曲藻》)他们的判断,是符合元代戏曲发展的实际的。

元代的戏剧活动,实际上形成为两个戏剧圈。

北方戏剧圈以大都为中心,包括长江以北的大部分地区,流行杂剧。在大都,"南北二城,行院、社直、杂戏毕集"(刘祁《析津志》),涌现了大批杂剧艺人。许多杰出的剧作家像关汉卿、王实甫、马致远、纪君祥、张国宾、杨显之等,或是大都人,或在这里活动。这里"歌棚舞榭,星罗棋布",杂剧演出频繁,为剧作家提供了施展才华的园地。在当时经济比较发达的城邑,如东平、汴梁、真定、平阳等地,也是作家云集。而生活于同一地域的作家,或接受地区风气的熏陶,或是旨趣相投,或是背景相近,自觉或不自觉地形成了不同的群体。观众的喜好,也作为一种市场需要,对作家产生一定影响,使不同地区的创作呈现出不同的特色。例如,传说宋江、李逵等好汉在山东梁山泊啸聚,于是许多有关水浒的杂剧,便以东平为背景;曾经在东平生活的作家,也写了众多的水浒剧目,东平便成了杂剧水浒戏的发祥地。一般说来,北方戏剧圈的剧作,较多以水浒故事、公案故事、历史传说为题材,有较多作家敢于直面现实的黑暗,渴望有清官廉吏或英雄豪杰为被压迫者撑腰。至于各个作家的艺术风格,则绚丽多彩。他们以不同的风情,不同的

韵味，缔造出灿烂辉煌的剧坛。就总体来看，北方戏剧圈的作品，更多给人以激昂、明快的感受。徐渭在《南词叙录》中曾说："听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志。"徐渭评述北方戏曲音乐的这一番话，也可以帮助我们整体把握北方戏剧圈的特点。

南方戏剧圈以杭州为中心，包括温州、扬州、建康、平江、松江乃至江西、福建等东南地区。和北方情况不同，这里城乡舞台，既流行南戏，也演出从北方传来的杂剧，呈现出两个剧种相互辉映的局面。

南戏产生于浙江永嘉（温州）一带，所以又被称为"永嘉杂剧"。它形成于南宋初年，在东南地区广泛流传，并渐渐进入杭州。据刘一清说，"戊辰（1268）、己巳（1269）间，《王焕》戏文盛行于都下"（《钱塘遗事》卷六《戏文诲淫》）。许多艺人在这里创作、演出、出版南戏，使这座繁华的城市成了南戏的中心。

至元十三年（1276），元军占领杭州，结束了长期南北分裂的局面。国家完成了统一。南北经济文化交流更加频繁，杂剧的影响也扩大到南方。徐渭说："元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然成风。"南方的风土名物，吸引了大批北方人士，许多剧作家包括关汉卿、白朴、马致远等都先后到过杭州。居住在杭州一带的作家像曾瑞、施惠、乔吉、秦简夫、萧德祥等，也加入到杂剧的创作队伍中。虞集在《中原音韵序》中说："我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛。自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。"可见，在政治气候的推动下，在杂剧已具有较高文化品位的影响下，南方也为"正声"所吸引，"以中原为则，而又取四海同音而编之"[21]。这样，杂剧经扬州传入南方后，也以杭州为中心，逐渐扩展到江南广大地区。

在南方戏剧圈中除了演出从北方传入的杂剧剧目外，较多剧作注重表现爱情婚姻和家庭伦理等社会问题。像郑光祖的杂剧《倩女离魂》，乔吉的《两世姻缘》、《金钱记》，南戏《琵琶记》和《荆钗记》、《拜月记》等堪称代表。另外，南下的剧作家，往往经历过

种种坎坷，看透人情世态；而长期居住在南方的作家，也对富贵功名的黯淡前景有清醒的认识。南方繁华的生活和秀丽的景色，触发他们热衷泉林诗酒的兴致。于是许多人带着充沛的感情，描写书生怀才不遇倨傲疏狂的景况，实际上是藉剧本的人物遭遇抒发自己的胸中块垒。像《王粲登楼》、《扬州梦》等剧作，便明显地表现了这一创作倾向。显然，南方戏剧圈的剧作更重视爱情的描写和个人情怀的宣泄，这和南方经济发展和价值观念的演进，有着密切的关系。

杂剧和南戏两个剧种的争妍斗丽，也促进了彼此的交流。徐渭《南词叙录》收录了“宋元旧篇”剧目65种，其中有一半的南戏剧目见于杂剧演出，这表明两个剧种的作家，经常相互吸取、改编彼此的作品。在音乐上，“南北合套”的出现，是两大剧种互撷精华的明证。又据杭州书会才人编的《拜月亭》“尾声”所写：“书府翻腾，燕都旧本”，可见这部南戏的编写，是以关汉卿的杂剧《拜月亭》为蓝本。而关汉卿的杂剧《望江亭》第三折末尾，由李稍、衙内、张千三个角色分唱、合唱南曲〔马鞍儿〕，在唱法上分明吸收了南戏灵活合理的体制，并且由衙内打诨：“这厮每扮南戏那！”关汉卿剧作的情况，正是南北两大剧种交汇互补、促进戏剧发展的生动例子。

第三节　元代的抒情文学

散曲之为“散”　　活泼明朗与穷形尽相　　元诗的风貌

在元代，抒情性的文体创作，另有一番景象。

元代除了诗词依然处于“正宗”位置外，诗坛上又涌现出一种新样式，这就是散曲。

散曲之所以称“散”，是与元杂剧的整套剧曲相对而言的。剧

本中使用的曲，粘连着科白、情节。如果作家纯以曲体抒情，则与科白情节毫无联系，这就是“散”，它是一种可以独立存在的文体。除此之外，散曲的特性，还有两点值得注意。一是它在语言方面，既需要注意一定的格律，又吸收了口语自由灵活的特点，因此往往会呈现口语化以及曲体某一部分音节散漫化的状态。二是在艺术表现方面，它比近体诗和词更多地采用“赋”的方式，加以铺陈、叙述。

散曲押韵比较灵活，可以平仄通押；句中还可以增加衬字。在北曲中，衬字可多可少，但只能用在句头或句中；南曲则有“衬不过三”的说法。不管怎样，增加衬字，明显地具有口语化、俚俗化，并使曲意明朗活泼、穷形尽相的作用。

散曲大盛于元，这和语言以及音乐的发展有直接的关系。元代民族交融，人口流动频繁，语音、词汇与唐宋时代相比，已有许多变化；北方少数民族音乐传入中原，也使与音乐结合的诗歌创作在格律上有所改变。正如王世贞在《曲藻·序》中所说的：“自金元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”而城市经济的发展，商人、小贩、手工业者的生活喜好，通俗文学的蓬勃发展，也需要产生更能表达时代情趣的诗歌体裁。这一切，是使诗坛萌发一种新花的土壤。

自从散曲兴起以后，作者如林，作品繁多，内容涉及歌咏男女爱情，描绘江山景物，感慨人情世态，揭露社会黑暗，抒发隐逸之思，乃至怀古咏史、刻划市井风情等等方面。由于不同时代不同经历的作者具有不同的创作个性，曲坛也出现珠玉纷呈的局面。清代刘熙载在《艺概·曲概》中，把散曲分为三品，一曰清深，二曰豪旷，三曰婉丽。可以说，这三品就像三种原色，它们互相渗透，调制出缤纷斑斓的色彩。一般说来，延祐之前，散曲作家兼写诗文，像杨果、卢挚等；或兼擅杂剧，像关汉卿、马致远等，其风格以豪旷居多，更能显出真率自然的曲味。延祐之后，则出现一批专写散曲的作家，如张可久、贯云石、徐再思等，风格以婉丽居多，有时则伤于

雕琢。当他们竭力锤炼字句，追求典雅工整，向诗词写法靠拢，甚至使之“词化”的时候，散曲便失去了鲜活灵动的特色，走向衰微。

作为诗坛“正宗”的传统诗词，在元代尽管有所创新，有些诗人像萨都剌、杨维桢也写出令人瞩目的作品，但就诗词的总体创作而言，成就逊于唐、宋和清代，也逊于同时代的散曲。

若以诗和词两种体裁比较，元诗的成就，则又大于词。元诗继承金代大诗人元好问的馀绪，在辽金诗的基础上有所推进。在元初，许多诗人或看到金室的倾颓，或看到南宋的覆灭。他们的身世遭际虽各个不同，但都不能忘怀旧朝。华夷畛域之见和南北界限没法一下子消除，有人悲愤满腔，有人忐忑难安，有人长歌当哭，有人凄切低吟。所以，故国之思，沧桑之感，曾是元初众多诗作的主题。延祐以后，正式恢复科举制度，经济恢复了繁荣的势头，社会也比较安定。不少诗人身居高位，生活优裕。忧愤之思没有了，便追求技巧，或者追求以“盛唐”为风范的“盛世之音”。另一方面，通俗文学追求新奇热闹的审美情趣，也在一定程度上影响了诗人。这种种因素的合力，导致诗风的变化。

元代许多诗人，在创作上提倡“宗唐得古”，以唐诗和魏晋古诗为皈依，这是由于他们不满意宋代以文为诗、以理入诗的倾向，要求注重诗歌的形象性。例如描绘自然景物，许多作者把兴趣集中在审美客体的局部或细部，他们善于捕捉自然界中声色的细微变化，捕捉审美主体内心世界的细微律动，并用流畅的语言和韵律表达出来。他们在诗歌审美创造方面的独特成就，不应受到忽视。过去有些学者，囿于传统观念，认为元诗伤于“局促”、“绮缛”，其实是不够全面的[22]。

第四节　元代文学的审美情趣

“自然”与显畅　　抒情文学与叙事文学情趣的吻合　　大异于温柔敦厚

元代社会的激烈变动，使整个文坛的审美情趣也产生了巨大的变化。

王国维曾说："元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。"他认为，元剧作为叙事的文学，其审美特征就是"自然"。所谓自然，是真实地摹写作者的所见、所想，让观众真切地看到"时代之情状"，从而体悟到流注在故事中的旨趣。与此相联系，他指出元剧的文字，也必然不事藻绘，是鲜活的生动活泼的语言。至于元剧之所以具有这样的审美特征，王国维认为是出自"自娱"与"娱人"的需要。剧作家创作剧本，不是要藏之名山，而是要公之于众，这必然要让观众看得明白、真切，才能进一步理解和认同。在这里，王国维把戏剧这一体裁的特性与观众心理联系起来，相当准确地揭示出形成元代文坛审美情趣的重要因素[23]。

不过，王国维所说的"自然"，只是元代文坛审美情趣的一个方面。从当时属于文坛主体的戏曲、散曲创作倾向看，许多作家不仅自然地抒写人情世态，而且表现出淋漓尽致、饱满酣畅的风格。以剧本的情节安排而论，元剧作家总是把简单的故事写得波澜跌宕，透彻地表现悲欢离合的情态；以刻划人物而论，则力图揭示出主人公的内心奥秘，曲尽形容，鲜明地显示其个性特征；以语言风格而论，则崇尚"本色"，大量运用俗语、俚语，以及衬字、双声、叠韵，生动跳挞地绘形绘色。剧作者往往毫无遮拦地让人物尽情宣泄爱与恨。关汉卿写窦娥呼天抢地，骂官骂吏，把悲愤怨恨的氛围推到极限；郑光祖写倩女追求恋人，乃至魂魄飞越千山万水，一路上吐露对爱情的渴望。有些剧作者甚至还借剧中人歌哭笑啼，释放胸中积悃，马致远《汉宫秋》、《荐福碑》，白朴《梧桐雨》中的多段唱词，实际上是作者在发泄对现实不满的感情。

对于元杂剧所表现的审美情趣，明代学者早有深切的理解。陈与郊《古杂剧序》中说："夫元之曲以摹绘神理，殚极才情，足抉宇壤之秘。"孟称舜在《古今名剧合选序》中也说："迨夫曲之为妙，极古今好丑、贵贱、离合、死生，因事以造形，随物而赋象。"他们都

看到了元杂剧具有曲尽人情、透彻无遗地表现事物的特点,而且都用"极"这一强烈字眼给予形容。吴伟业在《北词广正谱序》中更指出:"今之传奇,即古者歌舞之变也,然其感动人心,较昔之歌舞,更显而畅矣。而元人传奇,又其最善者也。"所谓显而畅,是指元剧题旨是显露的,能让观众看得真切明白;而总体的风格则呈现出酣畅之美,让观众有痛快淋漓的感受。

在元代抒情性文学的创作中,自然酣畅之美,同样是最为鲜明而且备受推崇的。以散曲而言,其审美要求明显与诗词不同。诗词讲究含蓄蕴藉,曲则为"街市小令,唱尖新倩意"[24]。散曲作者多以赋的手法,白描直陈,把所写的情与物展露无馀,淋漓尽致。而曲的特殊体制,例如可以增加衬字,可以有顶针、叠字、短柱对、鼎足对等多种手法,也对诗人奔放地抒发感情,形成自然酣畅的风格,起了推毂的作用。正因为社会的风尚和散曲形式的特殊韵味,影响了作者的审美情趣,所以,卓有成就的作者所写的作品,或清丽,或质朴,或豪放,或泼辣,或谐谑,却总离不开自然酣畅这一总的趋向。贯酸斋序《阳春白雪》,曾举出散曲有"滑雅"、"平熟"、"媚妩"、"豪辣浩烂"诸种风格;邓子晋序《太平乐府》,说他"以冯海粟为豪辣浩烂,乃其所畏也"。可见,豪辣浩烂、酣畅尖新在当时被视为曲作的最高境界。

至于诗词制作,审美情趣也有所变化。刘敏中说"诗不求奇","率意讴吟信手书",主张自然随意地抒发感情。元代一些最有成就的诗人,像萨都剌、杨维桢、耶律楚材,其诗词创作均近奔放酣畅一路,前人评论耶律楚材,谓其诗"语皆本色,惟意所如,不以研炼为工"[25]。这些重要诗人的审美倾向,在一定程度上反映出诗坛风尚。清人宋荦在《元诗选》序中也说"元诗多清丽,近太白"。李白的诗作感情奔放,"天然去雕饰"。宋荦以李白的风格来概括元代诗风,显然注意到诗坛流注着自然酣畅的审美情趣。

如上所述,元代文坛,无论是叙事性还是抒情性的文学创作,均体现出自然酣畅之美。在元以前,传统的文学观念注重"温柔敦

厚”、“乐而不淫，哀而不伤”，每以简古含蓄为美。在宋代，梅尧臣说诗要“含不尽之意，见在言外”（见欧阳修《六一诗话》）；张戒反对“诗意浅露，略无馀蕴”（《岁寒堂诗话》卷上）；姜夔说“语贵含蓄”（《白石诗说》），即使被目为豪放的辛派词人，也多有芳草美人寄旨遥深之作。元代文坛的审美观，与这一传统大异其趣。许多作家“显而畅”的做法，恰恰为传统所忌。传统观念认为作品要使人能像嚼橄榄那样回甘；元代许多作品则让人痛快酣畅，魂荡神摇。有些曲作甚至使人如饮烈酒，或者如闻蒜酪味，表现出特殊的艺术魅力。

元代文坛出现的新的审美情趣，与社会风尚的变化，理论家推动“情”的主张，通俗文学蓬勃发展的影响，少数民族狂歌闹舞嗜好的浸润，写意画的成熟，乃至个人意识的抬头等等，都有密切的关系。这些方面有待进一步探索。

注 释

〔1〕见胡祗遹《紫山先生大全集》卷二二《民间疾苦状》。

〔2〕《遗山先生文集》卷二七《赠镇南军节度使良佐碑》。

〔3〕关于元代各族杂处的情况，可参阅周良霄、顾菊英著《元代史》第九章《社会经济》，上海人民出版社 1993 年版。

〔4〕祆教即拜火教，由波斯传入中国。教徒以火为最纯洁，奉之为神的象征。

〔5〕杨维桢有《盐商行》一诗，其中说“人生不愿万户侯，但愿盐利淮西头；人生不愿万金宅，但愿盐商千料泊”，可资说明。

〔6〕参见周良霄、顾菊英著《元代史》，第 516 页。

〔7〕见《马可波罗游记》，福建科学技术出版社 1981 年版，第 111、175 页。

〔8〕《金华黄先生文集》卷十《邵氏义塾记》。

〔9〕见《元史》卷二十六“仁宗三”。

〔10〕《秋涧先生大全集》卷三五《上世祖皇帝论故事书》。

〔11〕见灌园耐得翁《都城纪胜 · 瓦舍众艺》。

〔12〕关于“说话”四家，近代学者王国维、鲁迅、严敦易、孙楷第、赵景深、陈汝

衡、胡士莹和[日]青木正儿均有研究,意见不尽相同。其中,对小说、讲史、说经三家,看法是一致的。至于另一家,鲁迅在《中国小说史略》和《中国小说的历史的变迁》中把"合生"列入,孙楷第也同意这一见解,并在《宋朝说话人的家数问题》一文中作过详细的考证。陈汝衡则认为四家不包括"合生"。他的分法是小说(银字儿)、说公案说铁骑儿、说经、讲史四类。参看陈著《宋代说书史》,上海文艺出版社 1979 年版,第 53 页。

〔13〕有关"合生"的性质,前人记载语焉不详。据《新唐书·武平一传》谓:"妖伎胡人,街童士子,或言妃主情貌,或列王公名质,咏歌舞蹈,号曰合生。"洪迈《夷坚志》之乙卷六《合生诗词》条谓:"江浙间路歧伶女,有慧黠知文墨,能于席上指物题咏应名辄成者,谓之合生。"《都城纪胜·瓦舍众伎》谓:"合生与起令、随令相似,各占一事。"此外,合生也写成"合笙",它可能是一种以笙伴奏有说有唱即兴发挥的伎艺。

〔14〕参看庄一拂编著《古典戏曲存目汇考》,上海古籍出版社 1982 年版。

〔15〕关于元杂剧分类,朱权在《太和正音谱》中分为十二科:"一曰神仙道化,二曰隐居乐道(又曰林泉丘壑),三曰披袍秉笏(即君臣杂剧),四曰忠臣烈士,五曰孝义廉节,六曰叱奸骂谗,七曰逐臣孤子,八曰钹刀赶棒(即脱袍杂剧),九曰风花雪月,十曰悲欢离合,十一曰烟花粉黛(即花旦杂剧),十二曰神头鬼面(即神佛杂剧)。"

〔16〕见胡祗遹《紫山先生大全集》卷八《赠宋氏序》。

〔17〕见《重辑杜善夫集》,济南出版社 1994 年版,第 67 页。

〔18〕转引自廖奔《宋元戏曲文物与民俗》,第 225 页。

〔19〕南戏的生,即杂剧的末。南戏的末多演老生、须生。

〔20〕《曲律》卷一《总论南北曲·第二》,见《中国古典戏曲论著集成》卷四,中国戏剧出版社 1959 年版。

〔21〕《中原音韵·正语作词起例》,见《中国古典戏曲论著集成》卷一,中国戏剧出版社 1959 年版。

〔22〕批评元诗的议论,最激烈的是胡应麟。他在《诗薮》中指出:"元人调颇纯,而才具局促,卑陋劣于宋。""元之失,过于临模;临模之中,又失之太浅。""其词太绮缛而厌老苍。"

〔23〕关于"自然",王国维在《宋元戏曲史》第十二章《元剧之文章》中有详细阐述。他说:"盖元剧之作者,其人均非有名位学问也;其作剧也,非有

藏之名山传之其人之意也。彼以意兴之所至为之,以自娱娱人。关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也;彼但摹写其胸中之感想,与时代之情状。而真挚之理,与秀杰之气,时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学,无不可也。若其文字之自然,则又为其必然之结果,抑其次也。"

〔24〕燕南芝庵《唱论》,见《中国古典戏曲论著集成》卷一,中国戏剧出版社1959年版。

〔25〕《四库全书总目提要》卷一六六《湛然居士集提要》,中华书局1987年版。

第一章 话本小说与说唱文学

以听众为对象的说话、说唱艺术,至迟在唐代就已出现。宋、金、元时期,说话和说唱艺术日益繁盛,它们偏离了以"雅正"为旨归的诗文创作传统,演述古今故事、市井生活。内容的世俗化、语言的口语化,是其一大特点。它们的成熟与发展,推动着古代叙事文学逐步走向黄金时期。

第一节 说话艺术

说话　　说话"四家"　　话本

"说话"的本义是口传故事。口传故事的传统,可远溯至上古神话传说,那时尚未产生文字,神话及传说只靠口耳相传。后来,人们以"话"代指口传的"故事"。隋代笑话集《启颜录》载,杨素手下散官侯白,以"能剧谈"而得到杨的器重,杨的儿子玄感曾对侯说:"侯秀才,可以(与)玄感说一个好话。"[1]这是目前所知关于"说话"的最早记录。唐郭湜《高力士外传》也提及"说话":"每日上皇与高公亲看扫除庭院,芟薙草木,或讲经、论议、说话,虽不近文律,终冀悦圣情。"可见唐代宫中已有"说话"活动,它是取悦皇帝的一种方式。至于宫中"说话"的内容,尚不得而知;不过,唐代民间"说话",有讲三国故事的,有讲士子与妓女爱情故事的,其名目仍可见于文献之中[2]。

宋代的"说话",上承唐代"说话"而来。又因城市经济的繁荣、瓦舍勾栏的设立、说话艺人的增多、市井听众的捧场,民间说话呈现出职业化与商业化的特点[3]。当时的"说话",有"四家"之说,各有门庭,自成路数。"四家"的名目,据宋耐得翁《都城纪胜

·瓦舍众伎》载,是小说、说经、讲史、合声(生)。后一种以演出者的敏捷见长,如“指物题咏,应命辄成”之类[4],与以叙事取胜的前三类显然有别。小说,以讲烟粉、灵怪、传奇、公案等故事为主;说经,即演说佛书;讲史,则说前代兴废争战之事。可见,所谓说话的家数,是以故事题材作划分标准的。

随着说话活动的日益兴盛,在书场中流播的故事越来越多,而以口传故事为蓝本的文字记录本,以及受说话体式影响而衍生的其他故事文本等,也日见其多。后世统称之为“话本”[5]。

“话本”的称谓,可能在唐代已经出现[6]。今存宋元话本常出现“话本说彻,且作散场”之类套语,可见“话本”含有故事文本之义。而套语的出现,也说明“话本”在一定程度上已经“格式化”。大体而言,传世宋元话本可分为三类:一是叙事粗略文字粗糙的说话艺人的底本,如《三国志平话》等;一是以说话艺人口述故事为主要内容的记录整理本,文字通顺,描写细致,叙事周详,可能出自当时的读书人或书会先生之手,如《错斩崔宁》、《碾玉观音》等;一是文人依据史书、野史笔记、文言小说等改编而成的通俗故事读本,如《宣和遗事》等[7]。

第二节　小说话本

现存的小说话本　小说话本的体制　爱情故事　公案故事　叙事的口语化、声口的个性化、谈吐的市井化

现存宋元小说话本的数量难以确定;又因其文本几乎仅见于明人刻印的集子,连元刻本也极为罕见,所以对其时代归属,也有不同的看法。然而,依据《醉翁谈录》、《也是园书目》、《述古堂书目》等文献对宋元小说话本的记载,再与明人刻印的有关作品相互参证,下列作品是比较可靠的宋元小说话本:《张生彩鸾灯传》(见

《熊龙峰刊行小说四种》);《风月瑞仙亭》、《杨温拦路虎传》、《西湖三塔记》、《简帖和尚》、《合同文字记》、《柳耆卿诗酒玩江楼记》(以上见《清平山堂话本》);《宋四公大闹禁魂张》、《张古老种瓜娶文女》(以上见《古今小说》);《错斩崔宁》(又题《十五贯戏言成巧祸》)、《闹樊楼多情周胜仙》(以上见《醒世恒言》);《碾玉观音》(又题《崔待诏生死冤家》)、《西山一窟鬼》(又题《一窟鬼癞道人除怪》)、《定山三怪》(又题《崔衙内白鹞招妖》)、《三现身包龙图断冤》、《万秀娘仇报山亭儿》(以上见《警世通言》)等。此外,近年发现元代"福建建阳书坊所刊刻"的《新编红白蜘蛛小说》残页[8],是如今仅见的元刻小说话本,《醒世恒言》的《郑节使立功神臂弓》是其增订本[9]。至于故事题材流行于宋元而后经明人搜集整理、增删加工的作品,在明冯梦龙的"三言"等集子中应当还有一批[10]。

宋元小说话本有一定的体制。其文本大体由入话(头回)、正话、结尾几个部分构成。入话是小说话本的开端部分,它有时以一首或若干首诗词"起兴",说风景,道名胜,往往与故事的发生地点相联系,或与故事的主人公相关联;有时先以一首诗点出故事题旨,然后叙述一个与此题旨相关的小故事,其行话是"权做个'得胜头回'",实则这个小故事与将要细述的故事有着某种类比关系。显然,入话的设置,乃是说话艺人为安稳入座听众、等候迟到者的一种特意安排,也含有引导听众领会"话意"的动机。正话,则是话本的主体,情节曲折,细节丰富,人物形象鲜明突出。正话之后,往往以一首诗总结故事主题,或以"话本说彻,权做散场"之类套话作结。

小说话本的题材内容,如宋罗烨《醉翁谈录·小说开辟》所言:"有灵怪、烟粉、奇传、公案,兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。"但若就旨趣而论,不管是何种题材,都往往以爱情或公案作为叙事的"兴奋点"。爱情故事,在当时很受欢迎,所以,艺人的素质,着重表现在"烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上"[11]。所谓

烟粉、风月，是男女交往故事的代称。在礼法森严的封建时代，男女之间的"窃玉偷香"，是一种挑战礼法、追求自由的大胆行动，艺人们以此作为表演内容和体现水平的标志，恰好说明这个时代创作的趋向。

宋元小说话本中的爱情故事，又往往突出女性对爱情生活的主动追求。像《碾玉观音》中的璩秀秀，出身于贫寒的装裱匠家庭，生得美貌出众，聪明伶俐，更练就了一手好刺绣。无奈家境窘迫，其父以一纸"献状"，将她卖与咸安郡王，从此，正值豆蔻年华的秀秀，身入侯门，失去自由。其后郡王府失火，逃命之际，她遇见了年轻能干的碾玉匠崔宁；秀秀见他诚实可靠，便主动提出："何不今夜我和你先做夫妻?"而胆小怕事的崔宁却不敢应允。秀秀道："你知道不敢，我叫将起来，教坏了你。你却如何将我到家中? 我明日府里去说!"秀秀素知崔宁的为人，这番话明显是要激发他的勇气，让他与自己一道挣脱束缚，寻求美好的生活。又如《闹樊楼多情周胜仙》，写周胜仙初见范二郎，便暗中喜欢，独自思量："若是我嫁得一个似这般子弟，可知好哩。今日当面挫(错)过，再来那里去讨?"为了捕捉这难得的机缘，她敢想敢做，主动接近范二郎。显然，璩秀秀和周胜仙的行动，与"诗礼传家"的闺秀们大相径庭。作者对她们的肯定，实际上表现出平民百姓对封建传统的轻蔑。

小说话本的另一突出内容是公案故事。宋元时代，官府昏庸、吏治腐败现象的日趋严重，是导致大量公案故事产生的主要原因。它反映出民众对不公平、不合理现象的关注，以及对生存权利、社会治安的深重忧虑。像《错斩崔宁》，讲述由一起命案引发的一段冤情，就颇有典型意义。作品中的刘贵，酒后失言，致使其妾陈二姐以为丈夫要卖掉自己，连夜逃走；结果，醉而未醒的刘贵被小偷谋财害命。案发后，涉嫌杀人在逃的陈二姐与她刚在路上结识的崔宁双双被捉拿归案。当地府尹不勘察案情，不听陈、崔二人的申辩，滥用酷刑，屈打成招，造成冤案，致使无辜者人头落地。小说中

有一段议论，很能反映当时的人对这件冤案的看法："这般冤枉，仔细可以推详出来。谁想问官糊涂，只图了事，不想捶楚之下，何求不得？……所以，做官的切不可率意断狱，任情用刑，也要求个公平明允。道不得个死者不可复生，断者不可复续，可胜叹哉！"这一番感慨，其实也是对草菅人命的官府作出的严正批判。此外，《合同文字记》、《三现身包龙图断冤》、《简帖和尚》等篇，也从不同侧面反映民间纠纷和社会矛盾，人们还可以从中见到当时的世态民情与社会风纪。

宋元小说话本描写细致，生动逼真，字里行间留存说书艺人的风致，表现出叙事的口语化、声口的个性化、谈吐的市井化等特点。

第三节 讲史话本

平话　讲论"古今"　《五代史平话》　《全相平话五种》

宋元的讲史话本，又称"平话"。现存宋编元刊或元人新编的讲史话本，大多标名"平话"，如《三国志平话》、《武王伐纣平话》等。"平话"的含义，盖指以平常口语讲述而不加弹唱；作品间或穿插诗词，也只用于念诵，不施于歌唱[12]。另外，称之为"平"，当是强调讲史话本虽脱胎于史书，而语言风格却摆脱艰深的文言而趋于平易[13]。

讲史，只是一种概称。《醉翁谈录·小说开辟》云："说征战有刘项争雄，论机谋有孙庞斗智。新话说张韩刘岳，史书讲晋宋齐梁。"其中，"新话"与"史书"对举，可见"讲论古今"才是讲史的全貌。据宋吴自牧《梦粱录》载："又有王六大夫，元系御前供话，为幕士请给，讲诸史俱通，于咸淳年间敷演《复华篇》及《中兴名将传》。"王六大夫所讲，即为宋人抗金复国故事，属"今"的范畴。

现存宋元讲史话本中，宋人编的有《梁公九谏》、《五代史平

话》、《宣和遗事》等[14]。《梁公九谏》是讲史话本的早期作品,凡九段,叙述唐狄梁公(仁杰)九次进谏,反对武则天策立武三思为储君;段落整齐,文辞古朴,简明扼要。《宣和遗事》分前后二集,记述北宋衰亡、金人入侵和南宋建都临安的经过。其中含有梁山泊故事,像杨志卖刀、晁盖智取生辰纲、宋江杀阎婆惜、三十六人聚义梁山、宋江受招安征方腊等,略具后来《水浒传》的雏形,其叙事简略,类似纲要。《五代史平话》[15],分梁、唐、晋、汉、周五个部分,断代编述。它以《资治通鉴》为主要依据,吸收新、旧《五代史》的某些内容,并捏合了一些民间传说故事。各部分大体以编年为经,以事件为纬;综观则颇合史书框架,细读却饶有说书情趣。像《五代梁史平话》叙述黄巢出世及早年经历,将黄巢塑造成一个有异秉的奇人,富于神异和传奇色彩。又如《五代晋史平话》写石敬瑭早年与哥哥发生争执,其兄"被敬瑭挥起手内铁鞭一打,将当门两齿一齐打落了"。从此敬瑭不敢回家见父亲,浪荡出走外州。颇为生动地刻划出石敬瑭蛮横的性格。整部《五代史平话》规模较大,在演述兴衰的同时,大体贯串着儒家的正统史观。但它给人留下深刻印象的仍是黄巢、石敬瑭、李克用、刘知远等一系列人物形象。

元人编刊的讲史话本,今存元至治建安虞氏刊印的《全相平话五种》,即《武王伐纣平话》、《七国春秋平话后集》、《秦并六国平话》、《前汉书平话续集》及《三国志平话》。五种书,版式一样,均为上图下文。文字粗率,时有讹误,似出于民间艺人之手。文字与图画合刊,显是供人阅读之用,其读者对象当是文化水平不高的普通民众。它们与《五代史平话》一样,既依傍史实,又杂以民间传说故事,有虚有实。如《三国志平话》中的张飞,史有其人,但书里的"张飞摔袁襄"等情节,则是民间艺人的虚构。因此,宋元的讲史话本,实是传统的史传文学与民间口传故事结合的产物,亦文亦野,别成一家。

第四节 说经话本

说经　“诗话”　《大唐三藏取经诗话》

说经，其原意是演说佛书。今存的宋元说经话本，只有无名氏的《大唐三藏取经诗话》[16]。这部作品，卷末有“中瓦子张家印”款一行，或断为宋刊，或疑为元刻[17]。至于“诗话”一体，王国维在所作“跋”语中说：“其称诗话，非唐、宋士夫所谓诗话，以其中有诗有话，故得此名。”

《取经诗话》全书分上、中、下三卷，各卷分若干段，数量不等，凡17段。每段均有标题[18]；其末尾必有诗一首或二、三首，总括该段故事内容，揭示佛法无边、信佛则逢凶化吉的宗旨。就“诗”与“话”的关系看，“话”是主体，演说蕴含佛理的故事；“诗”是一种辅助手段，便于听众或读者加深对故事的理解。

《取经诗话》叙述唐僧一行六人，往西天求请大乘佛法。上路不久，遇见一“白衣秀才”，自称：“我是花果山紫云洞八万四千铜头铁额猕猴王。我今来助和尚取经。”于是，取经队伍由六人增至七人，但除唐僧、猴行者外，其馀诸人并无名姓称谓。猴行者神通广大，已成为故事的主角。各段故事有详有略，其中不乏精彩的片段。如“过狮子林及树人国第五”，讲师徒一行进入树人国，唐僧命小行者去买菜，小行者被人用妖法变作驴子，猴行者前往解救，将作法者的妻子变作“一束青草，放在驴子口伴”。两相斗法，结果，作法者不敌猴行者。又如“过长坑大蛇岭处第六”讲猴行者降伏白虎精，描述生动，情节奇异。然而，因是“说经”的缘故，有些地方显出浓厚的说教意味，如“入香山寺第四”，称蛇子国的大蛇小蛇皆有佛性，故它们“见法师七人前来，其蛇尽皆避路，闭目低头，人过一无所伤”。这样的情节，平淡呆板，了无趣味。总之，《取经诗话》在一定程度上反映出说经话本的风貌，也反映出中土

文化与印度佛教文化的交流、融会的情况。

第五节 诸 宫 调

孔三传首创　　连用多种宫调的说唱形式
《刘知远诸宫调》　《天宝遗事诸宫调》

诸宫调是一种说唱文学,主要流行于宋金时期。据宋王灼《碧鸡漫志》卷二载:“熙丰、元祐间,……泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”所谓诸宫调,是相对于限用一个宫调的说唱形式而言[19],其中唱的部分用多种宫调串接而成,其间插入一定的说白,与唱词配合,叙述有人物、情节的长篇故事。而每种宫调,则由若干曲牌联成短套,套曲少则一二首,多则十多首。这一说唱形式,在宋室南渡后,传至南方。南方的诸宫调主要以笛子伴奏,北方的诸宫调多以琵琶和筝伴奏,故北诸宫调也称“挡弹词”,某些作品还冠以“弦索”字样,以示其有别于南诸宫调的特点[20]。

诸宫调又称“话本”,像《西厢记诸宫调》卷一以“这本话儿”代指将要说唱的故事;120 回本《水浒传》第 51 回写诸宫调演员白秀英的开场白:“今日秀英招牌上明写着这场话本,是一段风流蕴藉的格范,唤做《豫章城双渐赶苏卿》。”这说明诸宫调与民间说话是孪生的艺术种类。诸宫调作品中出现的代言体叙事[21],与小说话本对人物声口的模拟,有着密切的关系。

诸宫调的曲目,仅《西厢记诸宫调》卷一所提及的就有 8 种,元杂剧《诸宫调风月紫云亭》也提到多种[22]。所写故事,或是风流情爱,或是铁骑刀兵,或是历史风云。可惜大都散佚无踪。今存者除《西厢记诸宫调》外,尚有《刘知远诸宫调》与《天宝遗事诸宫调》。

《刘知远诸宫调》,不知撰人,仅存残本。原书共有 12 卷,现只剩下一头一尾,合计 5 卷[23]。作品叙述刘知远发迹及其与妻子李三娘悲欢离合的故事,其具体情节、细节与《五代史平话》及南戏《白

兔记》,均互有出入。语言质朴,文句时有错讹,当非文人手笔。

《天宝遗事诸宫调》,元王伯成撰。原作已经失传。今存辑佚本,共60套,只有曲词,没有说白。作品叙述唐天宝年间李隆基与杨玉环的爱情故事以及"安史之乱"所导致的二人的生离死别;其间有对李、杨悲剧命运的同情,亦有对杨玉环、安禄山"私情暗通"的谴责,还含有对"玄宗无道"的批判,思想内容较为复杂。其文辞则以典雅流畅见长。

第六节 董解元《西厢记诸宫调》

现存唯一完整的诸宫调作品　对《会真记》、《商调蝶恋花词》的超越　歌颂爱情与抗争　男女主人公形象的重新塑造　叙事与抒情的结合　质朴奇俊的语言风格

《西厢记诸宫调》是现存唯一完整的诸宫调作品。作者董解元,名字已佚,"解元"是金、元时期对读书人的敬称。他的生卒年不详,大概成名于金章宗完颜璟在位期间(1190~1208);元代戏曲、曲艺界尊崇其作品的"创始"之功,对他极为推重[24]。

《董西厢》的本事源于唐元稹的《会真记》。原作一方面以婉曲深挚的笔触描述张生与莺莺的相爱;另一方面又肯定张生"非礼不可入"的行径。曾经热恋莺莺的张生终因追求功名抛弃了恋人,甚至称之为"尤物",而赢得"善补过"的赞誉。在文坛上,尽管《会真记》产生了广泛的影响,但人们对张生"始乱终弃"的行为,多有不同于元稹的看法,如宋赵德麟的《商调蝶恋花词》卷首即称:"最恨多才情太浅,等闲不念离人怨",明确谴责张生的薄情。然而,赵作只是《会真记》的一个说唱改本,它将《会真记》分为10段,"或全摭其文,或止取其意",除了在每一段后加一支《蝶恋花词》外,创意不多。

董解元的《西厢记》既不像《会真记》那样夹杂陈腐的观念，也不像《商调蝶恋花词》那样对莺莺被抛弃的遭遇显得无可奈何，而是热情地歌颂爱情，颂扬青年男女对礼教的反抗。由于董解元对原作中的人物性格、人物关系、故事情节等作了大幅度的改动和创造，因此，《董西厢》成了一个以大胆追求婚姻自由为基调，充满乐观进取精神的爱情故事。董解元开宗明义，自称“曲儿甜，腔儿雅，裁剪就雪月风花，唱一本倚翠偷期话”（卷一）。所谓“倚翠偷期”，是指张生与莺莺邂逅相遇、心生爱慕、私结终生、矢志不渝的违抗礼教的行动；作者对此特意拈出，并不避有伤“风化”之嫌，以“曲甜腔雅”自许，显示出非凡的创作胆识和蔑视礼教的豪迈气概。

《董西厢》中的张生，虽然从小习儒读经，但并不是“书虫”。他是一个珍惜青春、充满生命活力的年青人。在庄严的普救寺，他偶然见到眼含秋水、容貌清雅的莺莺，不禁“胆狂心醉”，竟然忘形失态，不顾寺僧法聪的劝阻，意欲造访莺莺居所，还说：“便死也须索看。”更为突出的是，当他爱上莺莺以后，“不以进取为荣，不以干禄为用，不以廉耻为心，不以是非为戒”（卷一）。作者正是以这“四不”，改造了《会真记》中“非礼不可入”的张生形象。在以后的情节中，张生敢爱敢恨，敢于承当对恋人的责任和义务。他修书请兵，退贼解围，保住了莺莺一家的安全。为了莺莺，他不假思索，义无反顾。所谓“不以功名为念，五经三史何曾想”（卷三〔中吕调·棹孤舟缠令〕），是他执著追求爱情的写照。当然，他对“功名”尚未放弃，当情事显露、老夫人令他“上京取应”，他也觉得“功名世所甚重，背而弃之，贱丈夫也”，于是“发策决科”去了。幸而他一直思念莺莺，中举后回到了她的身边。这与《会真记》中的张生形象大不相同。

崔莺莺的形象，较之《会真记》，显得更为鲜明丰满。一方面，她长于深闺，却向往外面的世界；少女怀春，萌发对爱情、自由的追求。另一方面，母亲“治家严肃”，从小就被禁锢的莺莺，也知书识礼，深深懂得应遵守礼教的规范。张生的出现，及其月下吟诗、请

兵退贼等举动,激发了莺莺对眼前的年青书生的情思;然而,她虽渐渐爱上张生,但内心却翻起了巨澜,产生强烈的冲突。因为,这既要冲破老夫人的管束,更要冲破礼教对她的束缚。在《董西厢》里,莺莺的性格,有一个心理发展过程,她先是唯恐"辱累先考"(卷四〔中吕·鹘打兔〕),因而压抑着对张生的情感,后来经过内心的激烈冲突,终于觉得"报德难从礼"(卷五),作出了大胆的越轨行动。作者以细腻的笔法,在描绘她的内心世界的巨大变化中,完成了对莺莺形象的塑造。

除张生、莺莺外,《董西厢》还塑造了红娘、法聪、老夫人三个人物形象,既丰富了作品的内容,也强调了男女主人公反礼教斗争的艰巨性。其中,老夫人对崔、张恋爱的从中作梗,是作品的一个大关节,正如红娘所言,冷峻的老夫人"教两下里受这般不快活"(卷四)。董解元注意表现两代人的思想冲突,也深化了原有题材的社会意义。

在艺术方面,《董西厢》充分发挥了诸宫调说与唱相辅相成的特点,将叙事与抒情结合起来,既曲尽其妙地叙述了男女主人公波澜起伏、好事多磨的恋爱故事,又深入细致地刻划出人物的情感世界和心理活动。作者借助说白与唱词,把张生的痴迷、莺莺的娇羞,还有婢女红娘的爽朗机灵,写得维妙维肖、生动传神。像写张生接到莺莺书柬后的情状:"清河君瑞,读了嘻嘻地笑不止。也不是丸儿,也不是散子,写遍幽期书体字。叠了舒开千百次,念得熟如本传,弄得软如故纸。也不是闲言语,是五言四韵、八句新诗。若使颗朱砂印,便是偷情帖儿,私期会子。"(卷五〔仙吕调·满江红〕)活画出一个情痴的傻气与憨态。

《董西厢》的语言,既不太文,也不太俗,呈现出质朴奇俊的独特风格。像"莫道男儿心如铁,君不见满川红叶,尽是离人眼中血!"(卷六〔大石调·尾〕)"马儿登程,坐车儿归舍;马儿往西行,坐车儿往东曳:两口儿一步儿离得远如一步也!"(卷六〔黄钟宫·尾〕)这样的句子,写得酣畅淋漓,令人读来满口生香。后来王实

甫的《西厢记》,在语言创造方面也受到它的影响。

注释

〔1〕见《太平广记》卷二四八引侯白《启颜录》。

〔2〕前者如李商隐《骄儿诗》,有"或谑张飞胡,或笑邓艾吃"句,反映出当时已有说三国故事的活动;后者如元稹《酬翰林白学士代书一百韵》有"翰墨题名尽,光阴听话移"句,并自注:"又尝于新昌宅,说《一枝花》话,自寅至巳,犹未毕词也。"《一枝花》,即为唐传奇《李娃传》所本。

〔3〕宋吴自牧《梦粱录·小说讲经史》载,戴书生、周进士、张小娘子、宋小娘子等专讲"史书";谭谈子、翁三郎、雍燕、王保义等专讲"小说",是为"说话"专业化的具体表现。又宋周密《武林旧事·瓦子勾栏》载,仅杭州一地,就有"南瓦"、"中瓦"、"大瓦"、"北瓦"等为数众多的供各种艺人(包括"说话"艺人)演出的场所,"说话"的商业化于此可见一斑。

〔4〕宋洪迈《夷坚支志乙集》卷六:"江浙间路歧伶女,有慧黠,知文墨,能于席上指物题咏应命辄成者,谓之合生。"见《夷坚志》第二册,中华书局排印本1981年,第841页。

〔5〕关于"话本",过去通行的提法是"说书人的底本",但考诸现存的宋元"话本",此说疑问颇多。参见日本学者增田涉《论"话本"的定义》(载《古典文学知识》1988年第2期),周兆新《"话本"释义》(载《国学研究》第二卷,北京大学出版社1994年版)。

〔6〕如唐代"敦煌变文"中有近人拟题的《韩擒虎话本》,是关于隋初大将韩擒虎的民间传说故事,卷末有"画本既终"字样,"画本"疑为"话本"之讹。

〔7〕上引周兆新论文,将宋元话本分成四类,除上述三类外,还有"文人独立创作"一类。

〔8〕详见黄永年《记元刻〈新编红白蜘蛛小说〉残页》,载《中华文史论丛》1982年第1辑,上海古籍出版社。

〔9〕以上对作品的判断,参考程毅中《试谈小说家话本的断代问题》,载《尽心集》,中国社会科学出版社1996年版,及胡士莹《话本小说概论》,中华书局1980年版。

〔10〕欧阳健、萧相恺编订的《宋元小说话本集》(中州古籍出版社1987年版)

在考订作品的时代归属时采取“稍宽”的标准,共收宋元小说话本达67篇之多。又,朱东润《宋话本研究》(载《中西学术》第2辑,复旦大学出版社1996年版),亦对宋代小说家话本有所考辨。然而,章培恒认为今存“宋代话本”有很多问题,基本靠不住,详见其论文《关于现存的所谓“宋话本”》(《上海大学学报》1996年第1期)。

〔11〕见《醉翁谈录·小说开辟》。

〔12〕参见丁锡根《宋元平话集·前言》,上海古籍出版社1990年版。

〔13〕或以为“平”是“评论”之意。但讲史话本的评论文字并不突出,且小说话本亦有评论,故不取此说。

〔14〕此据丁锡根编《宋元平话集》。

〔15〕或以为《五代史平话》刻于金朝,见《中国古代小说百科全书》,中国大百科全书出版社1993年版,第495页。

〔16〕学术界也有人认为《菩萨蛮》(见《京本通俗小说》,《警世通言》卷七题作《陈可常端阳仙化》)、《花灯轿莲女成佛记》(见《清平山堂话本》)两种小说话本,讲参禅悟道故事,亦属说经(说参请)一类。说见《中国古代小说百科全书》第501页。

〔17〕王国维持前说,鲁迅持后说。详见刘荫柏编《西游记研究资料》,上海古籍出版社1990年版,第173~177页。

〔18〕存本缺第一段,第八段亦有残缺。

〔19〕如宋代的唱赚、鼓子词等即限用一个宫调。

〔20〕参见《董解元西厢记·前言》,人民文学出版社1980年版。

〔21〕代言体叙事指摆脱叙事者的视角,直接模拟作品中人物的声口。

〔22〕诸宫调曲目,朱平楚编《全诸宫调》附录一有所考辨,甘肃人民出版社1987年版。

〔23〕这5卷分别是:知远走慕家庄沙陀村入舍第一、知远别三娘太原投事第二、知远充军三娘剪发生少主第三,知远探三娘与洪义厮打第十一、君臣弟兄子母夫妇团圆第十二。其间亦有残缺。

〔24〕元锺嗣成《录鬼簿》将董氏置于全书之首,注云:“大金章宗时人。以其创始,故列诸首。”又,明朱权《太和正音谱》影写洪武间刻本于董氏名下注云:“仕于金”;而该书《啸馀谱》本作“仕元”。疑董氏生活于金、元时期。至于是否曾做官,则暂无确证。

第二章 关汉卿

关汉卿是元代剧坛最杰出的代表之一。他的如椽大笔,是推动元杂剧脱离宋金杂剧的"母体"走向成熟的杠杆,是标志戏剧创作走上艺术高峰的旗帜。对元代社会的腐败与黑暗,他广泛反映,深刻揭露;对受迫害者的痛苦经历,他寄予莫大的同情,酣畅抒写;对弱小者抗击罪恶、见义勇为的意识和行动,他给予热情的颂扬。他的创作"一空依傍,自铸伟词","曲尽人情,字字本色"[1]。其剧作如"琼筵醉客",汪洋恣肆,慷慨淋漓,具有震撼人心的力度。

第一节 关汉卿的生平思想与创作旨趣

关汉卿的生平　认同儒家仁政学说　俗不脱雅、雅不离俗的创作风貌

关汉卿(1225? ~1300?)[2],字汉卿,号已斋叟;大都(今北京)人,其户籍属太医院户[3],但尚未发现他本人业医的记载。金亡时,尚为少年;入元之际(1271)大概已年近半百。至元、大德年间,他活跃于杂剧创作圈中,和许多作者演员交往[4],有时还"面傅粉墨",参加演出,成为名震大都的梨园领袖[5]。他曾南游杭州,撰有《杭州景》套曲,其中有"大元朝新附国,亡宋家旧华夷"句,可见在元灭南宋、南北统一之后,他还健在。他还创作了〔大德歌〕十首,其中有"吹一个,弹一个,唱新行〔大德歌〕"等语,〔大德歌〕是当时刚流行的小令,可知他的创作活动,一直延续到大德初年。

关汉卿的前半生,是在血与火交织的动荡不宁的年代中度过的。作为封建时代的知识分子,关汉卿熟读儒家经典,深受儒家思想影响,所以,在他的剧作中,常把《周易》、《尚书》等典籍的句子

顺手拈来，运用自如。不过，他又生活在仕进之路长期堵塞的元代，科举的废止、士子地位的下降，使他和这一代的许多知识分子一样，处于一种进则无门、退则不甘的难堪境地。和一些消沉颓唐的儒生相比，关汉卿在困境中较能够调适自己的心态。他生性开朗通达，放下士子的清高，转而以开阔的胸襟，“偶娼优而不辞”。他的散曲〔南吕·一枝花〕套数，自称“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”，宣称“则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽；天那，那其间才不向烟花路儿上走”。这既是对封建价值观念的挑战，也是狂傲倔强、幽默多智性格的自白。由于关汉卿面向下层，流连市井，受到了生生不息、杂然并陈的民间文化的滋养，因而写杂剧，撰散曲，能够左右逢源、得心应手地运用民间俗众的白话、三教九流的行话，而作品中那些弱小人物的悲欢离合，也在在流露着下层社会的生活气息与思想情态。

元朝，是儒家思想依然笼罩朝野而下层民众日益觉醒、反抗意识日益昂扬的年代；在文坛，雅文学虽然逐渐失去往日的辉煌，但它毕竟浃入肌肤，馀风尚炽，而俗文学则风起云涌，走向繁盛。这两股浪潮碰撞交融，缔造出奇妙的文化景观。关汉卿生活在这种特定的历史阶段，他的戏剧创作及其艺术风貌，便呈现出鲜明而驳杂的特色。一方面，他对民生疾苦十分关切、对大众文化十分热爱；另一方面，在建立社会秩序的问题上他认同儒家仁政学说，甚至还流露出对仕进生活的向往。他一方面血泪交迸地写出感天动地的《窦娥冤》，另一方面又以憧憬的心态编写了充满富贵气息的《陈母教子》。就其全部文学创作的总体风格而言，既不全俗，又不全雅，而是俗不脱雅、雅不离俗。就创作的态度而言，他既贴近下层社会，敢于为人民大声疾呼，却又不失厚人伦、正风俗的儒学旨趣。他是一位勇于以杂剧创作来干预生活积极入世的作家，又是一位倜傥不羁的浪子，还往往流露出在现实中碰壁之后解脱自嘲、狂逸自雄的心态。总之，这多层面的矛盾，是社会文化思潮来

回激荡的产物。惟其如此，关汉卿才成为文学史上一位说不尽的人物。

关汉卿一生创作杂剧，多达67种，今存18种，即：《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《救风尘》、《望江亭》、《蝴蝶梦》、《金线池》、《谢天香》、《玉镜台》、《单鞭夺槊》、《单刀会》、《绯衣梦》、《五侯宴》、《哭存孝》、《裴度还带》、《陈母教子》、《西蜀梦》、《拜月亭》、《诈妮子》。其中若干种，是否为关汉卿原作，学术界尚有争议[6]。

第二节 《单刀会》与《西蜀梦》

呼唤英豪　　英豪被害　　谁救天下苍生

《单刀会》敷演三国时关羽应鲁肃邀请到江东赴宴的故事。在元代剧坛，写关羽的戏，除《单刀会》外，还有关汉卿所写的《西蜀梦》、郑光祖的《三战吕布》、无名氏的《千里独行》、《单刀劈四寇》、《桃园结义》、《怒斩关平》等等。在多种"关羽戏"中，《单刀会》最有特色，是成就最高的一个。

关汉卿剧作的风格泼辣沉雄，这在历史剧《单刀会》中，表现得最为明显。在戏里，我们看到生当乱世的关汉卿通过歌颂关羽的英雄气概，期盼世局平定，呼唤扭转乾坤、拯救百姓的英豪的出现；也看到了这位"琼筵醉客"充满战斗精神的内心世界。

《单刀会》的剧情并不复杂，剧本以"曹操占了中原，孙仲谋占了江东，刘玄德占了西蜀"的局势为背景，以鲁肃向关羽讨还荆州的举动为契机，环绕关、鲁的戏剧冲突，刻划出叱咤风云的英豪形象。关汉卿笔下的鲁肃，用心险诈，为讨还荆州，设下圈套，名义上邀请关羽赴宴，实际上伺机胁迫对方就范，不惜挑起祸端引发战争。关羽则明知鲁肃有诈，却光明磊落，胸有成竹，毅然赴会。他力斥鲁肃的阴谋，捍卫"汉家"的基业，及时平息了一起惊心动魄的纷争，维持住平稳的局面。

《单刀会》在构思上很有特色。剧本第一折,先由东吴的亲贵乔公主唱,第一二支曲即点出"俺本是旧臣僚",特别提出"兵器改为农器用,征旗不动酒旗摇;军罢战,马添膘;杀气散,阵云消"。这实际是表达了作者以及人民大众在乱世中对和平生活的渴望。接着,乔公表示反对鲁肃裹胁关羽的计策,并追述了关羽的英勇业绩。第二折,则由隐士司马徽再一次介绍关的勇武威猛。这两折戏,主人公关羽尚未出场,但反复渲染、铺垫,产生了让关羽形象先声夺人的艺术效果。

关羽是在第三折才出场的。他一亮相,便从刘邦开国谈到天下三分的过程,坐实荆州是汉家基业。他指点江山,纵论古今,在叙说中更是气度不凡地兼论刘、项的兴亡得失:"我汉皇仁义用三杰,霸主英雄凭一勇";"一个力拔山,一个量容海";"一个短剑下一身亡,一个静鞭三下响;祖宗传授与儿孙,至今日享、享。"(〔粉蝶儿〕、〔醉春风〕)他深知,凭着匹夫之勇,不以天下苍生为念,是项羽失败的根由;而刘邦行仁义、用贤能,有海涵之量,终于赢得百姓拥戴,则是其得天下的原因。可见,剧中的关羽,固然勇武过人,更具备卓越的政治见识。他冒险过江东,并非逞一己之勇,而是要以最小的代价稳定动荡的军事局面,免使人民再遭涂炭。在江东,他义正词严,警告鲁肃不要玩火:"有意说孙、刘,你休目下翻成吴、越!"(〔庆东原〕)历史上的吴、越纷争,弄得两国百姓饱尝战乱之苦,这惨痛的教训令关羽铭记在心,这也是他之所以不顾安危深入虎穴的原因。

在第四折,关羽单刀赴会,面对着滔滔江水,他唱出了脍炙人口的〔新水令〕和〔驻马听〕:

〔新水令〕大江东去浪千叠,引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙,可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别,我觑这单刀会似赛村社。

〔驻马听〕水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟，破曹的樯橹一时绝，鏖兵的江水犹然热——好教我情惨切！（带云）这也不是江水，（唱）二十年流不尽的英雄血！

这两支曲子，豪雄盖世。关羽既视强敌如草芥，又回顾历史征程的惨烈悲凉。这里有嗟叹，有悲悯；有实叙，有幻觉；有历史沧桑之感，有澄清宇内之情。全曲既慷慨，又低回，真是思绪万千而又大气包举，宛如一首沉雄壮丽的史诗。而关汉卿在写关羽和鲁肃面对面交锋之前，先酣畅地让他敞露心曲，让"千里独行，五关斩将"的战将惨切地感叹战争，表明关羽是大仁大勇、希望消弭战争的英豪。单刀会上，甲士拥出，关羽揪定鲁肃，拍案而起，那"怒则跃匣铮铮而有声"的宝剑嘎然响了三次，把关羽神威烘托得栩栩如生；特别是当鲁肃喋喋不休地指责关羽失信时，关羽一针见血地指出，荆州这块土地，本来就是汉家基业，不存在归还孙吴的问题。这一番言辞，大义凛然，直使鲁肃口张舌结。

关于鲁肃意欲收回荆州一事，裴松之注《三国志·鲁肃传》引《吴书》的记载：鲁肃亲赴关羽驻地，指出刘备有"翦并荆州之土"的意图，以"贪而弃义，必为祸阶"为由，劝关羽将荆州交还东吴。对此，"羽无以答"，颇为窘迫。又陈寿《三国志·鲁肃传》载，当鲁肃责问关羽失信时，"语未究竟，座有一人曰：'夫土地者，惟德所在耳，何常之有！'肃厉声呵之，辞色甚切。羽操刀起，谓曰：'此自国家事，是人何知！'目使之去。"可见，和鲁肃争辩者不是关羽，而当时关羽也无话可说。在《单刀会》里，关汉卿突破了历史情境的制约，不仅通过艺术虚构把关羽塑造成孤胆英雄，而且将信誉之争改变为"正统"之辩。这一变动，境界全出。剧中关羽的一举一动，无非是捍卫"汉家"基业。在"汉家皇统"这一前提下，鲁肃"讨还"荆州的行为，显然是无理取闹，故而关羽质问鲁肃："则你这东吴国的孙权，和俺刘家却是甚枝叶？"（〔沉醉东风〕）鲁肃反而理

亏，无辞以对，正义则属于蜀汉一方。这样的言辞、口吻，与宋元间一般民众所认同的“刘蜀正统论”是一脉相承的，在民族斗争激化的特定背景下，这也多少反映出人们思想的向背。

在元初，经历战乱和社稷巨变，目睹百姓颠沛流离的关汉卿，写出《单刀会》，显然寄寓深意。“闻鼓鼙，思将帅”，他以浓墨重彩歌颂关羽，是在呼唤英豪。他希望看到不战而屈人之兵，兵不血刃即可解民于倒悬并光复基业的英雄人物。

可悲的是，呼唤英豪的关汉卿，却敏锐地觉察到，英豪往往落得悲惨的结局。在另一部历史剧《西蜀梦》中，他以深沉的笔触，提出了一个令人气结、发人深省的问题。

《西蜀梦》以刘备当了“大蜀皇帝”为背景。剧作写为“刘汉”基业出生入死、功勋显赫的关羽和张飞相继被害。他们冤魂不散，双双赶赴西蜀，向诸葛亮和刘备托梦，诉说屈死的经过，缅怀手足之情，表达报仇雪恨的强烈愿望。剧本着重写了两个方面：一是以昔日雄赳赳的英豪，与今日昏惨惨的冤魂作对比；一是以关、张二人生则救助天下、死却无人救援作对比。在第四折，张飞的一段唱词最是耐人寻味：“俺哥哥丹凤之躯，兄弟虎豹头，中他人机彀，死的来不如个虾蟹泥鳅！我也曾鞭及督邮；俺哥哥诛文醜，暗灭了车胄，虎牢关酣战温侯。咱人‘三寸气在千般用，一日无常万事休’，壮志难酬！”(〔滚绣球〕)剧作家在这里强调的是乱世无常，人命如蚁，英豪如关羽、张飞，尚且是“横亡在三个贼臣手，无一个亲人救”，普通老百姓的命运更是可想而知了。可以说，“英豪死了”便是《西蜀梦》的主题；在英豪轻易地死于小人之手的时代，谁来救天下苍生，则是《西蜀梦》的潜台词。

《单刀会》与《西蜀梦》，同是三国故事题材的剧本，却表露了剧作家两种不同的意旨，二者构成的对比关系，可以看作是关汉卿对一个悲剧时代的深刻把握。

第三节 《救风尘》与关汉卿的喜剧创作

下层民众奋起自救　　英豪就在自己人中间
弱小女性的智慧和胆略　　机趣横生的喜剧性误会

关汉卿既热切地在乱世中呼唤英豪、痛切地意识到英豪死了，又深情地注视更为实际的社会层面，思考老百姓如何掌握自己的命运。他的《救风尘》、《望江亭》，写的就是下层民众不堪凌辱、奋起自救的激动人心的故事。这两本喜剧，以明朗的笔触，泼辣的语言，揭露了压迫者的丑态，描绘出被迫害者以弱胜强的场景，让观众在笑声中体悟到不能低估自身的力量、不能屈服于压迫者的淫威，只要敢于斗争、善于应变，命运可以掌握在自己手中。

《救风尘》中的周舍，是一个地方官的儿子，他长年混迹于秦楼楚馆，对妇女极尽欺诈之能事。他看上汴梁城妓女宋引章，甜言蜜语，信誓旦旦，百般殷勤，终于打动宋引章。得手后，周舍便现出残暴本相，视宋引章为玩物，稍不如意，又打又骂，甚至声言："兀那贱人，我手里有打杀的，无有买休卖休的。"他自以为妇女只能任其蹂躏，永远逃不出他的掌心。

宋引章则是一个入世未深的风尘女子，她为人单纯，阅历较浅。她急切地希望跳出火坑，一旦遇上出语温软、善于表演的周舍，就满腔热情地以心相许。万没料到，婚后的生活是如此凄惨，苦不堪言。她后悔不迭，难以忍受，在万般无奈的情况下，只得向昔日要好的姊妹赵盼儿紧急求救。

赵盼儿正是当日劝宋引章不要嫁给周舍、言辞最为恳切的人。她阅世深，见闻广，察言观色，目光敏锐；来往人客的假意真情，她都善于判断，心中有数。她早就看出周舍的为人，曾对宋引章说："但娶到他家里，多无半载周年相掷弃，早努牙突嘴，拳椎脚踢，打

的你哭啼啼。”(第一折〔胜葫芦〕)可惜宋引章情迷心窍,竟将赵盼儿的忠告当作逆耳之言,甚至声称:“我便有那该死的罪,我也不来央告你。”其决绝如此,赵盼儿也劝阻不得。但洞明世事的赵盼儿,也早就料到宋引章在不久的将来便有呼救的一天。

果然,宋引章落难了。此时,被压迫妇女的悲惨遭遇,使赵盼儿感同身受;昔日的姊妹深情,也使她对处于危难之中的宋引章不能坐视不理。她一接到宋引章求援的急信,就马上筹划搭救落难姊妹的策略。她深知周舍既顽劣,又好色,必须利用其好色的弱点去攻克其顽劣的本性:“我将他掐一掐,拈一拈,搂一搂,抱一抱,着那厮通身酥、遍体麻。将他鼻凹儿抹上一块砂糖,着那厮舔又舔不着,吃又吃不着。”面对惯于风月的对手,只能以更为高明的手段去对付。不出所料,周舍十分狡猾,他看见赵盼儿从汴梁赶到郑州,对她的不请自来,既心存不轨,又怀有戒心。他固然对“自投罗网”的赵盼儿有非分之想,但也知道不会凭空捡到便宜,万一听信赵盼儿之言,休了宋引章,到头来“这婆娘他若是不嫁我呵,可不弄的尖担两头脱?”故而他步步设防,不敢造次。这一来,赵盼儿倍加小心,见机行事,虚与委蛇,以欲擒故纵、争风呷醋、发誓赌咒之法,一步步打消周舍的戒心,把他引入忘乎所以的境地,终于赚得周舍的休妻文书,拯救出沦落的宋引章。在戏中,关汉卿写赵盼儿机智地与周舍巧妙周旋,软硬兼施,使观众会心微笑;而当周舍放刁撒泼,终于落得“尖担两头脱”的境地时,又使观众哄堂大笑,一场尖锐紧张的冲突,便在乐观明朗的气氛中结束。

在关汉卿的笔下,赵盼儿仗义拯救宋引章的一幕,是颇有英豪之气的。如果说,在《单刀会》中,关汉卿把拯厄扶危的希望寄寓在历史人物身上,是在王侯将相中寻觅英豪;那么,在《救风尘》中,他实际上意识到,在现实生活中,最有效的抵抗厄运的办法,是自己人救自己人。他让赵盼儿在得悉宋引章备受周舍的摧残时,扪心自问:“你做的个见死不救,可不羞杀这桃园中杀白马、宰乌牛?”(第二折〔醋葫芦〕)正是三国时代刘、关、张结义,以拯救天下

为己任的精神,激励她挺身而出,拯救陷于绝境的姊妹。而她那种不畏艰难、身入险境的行动,又与关羽单刀赴会的胆略何其相似。很明显,关汉卿通过《救风尘》一剧表明:英豪就在自己人中间!

值得注意的是,关汉卿剧中向黑暗现实奋起抗争的英豪,往往是弱小女性。《望江亭》中的谭记儿,和赵盼儿一样具有临危不乱、在谈笑间令穷凶极恶之徒乖乖就范的智慧和胆略。她和赵盼儿本来都是民间普通的妇女,与历史上著名的侠女如红线一类人物相比毕竟大不一样。然而,正是污浊的社会、恶劣的环境,激发了她们捍卫自身以及拯救弱者的潜能。她们无意以英豪自居,但是,悲剧时代造就了她们,使她们在令人窒息的生存空间中爆发出极为灼热的生命火花,照耀了漫漫夜空。

《望江亭》最为精彩的剧情,是在黑夜间进行的。谭记儿要对付的是比周舍更有来头、更为凶狠的杨衙内。这个自称"花花太岁为第一,浪子丧门世无对"的权豪势要,看中谭记儿的美貌,一心要占为己有,并设计陷害谭的丈夫白士中。谭记儿面临家破人亡的境地。她聪明机警,胆识过人,毅然安抚胆战心惊的丈夫:"你道他是花花太岁,要强逼的我步步相随;我呵怕甚么天翻地覆,就顺着他雨约云期。"(第二折〔十二月〕)她巧设圈套,成竹在胸,识破杨衙内诡秘的行踪,趁着中秋之夜,改扮渔妇,假献殷勤,将杨衙内及其亲随灌得烂醉,赚得势剑金牌和捕人文书,不仅及时挽救了自己危在旦夕的一家,而且为社会除一大害。在戏中,谭记儿手无寸铁,面对强大凶残的压迫者,她赢得巧妙、赢得干脆、赢得漂亮,以果敢、机敏谱写了一曲自己拯救自己的凯歌。这是一种喜剧性的逆转,关汉卿在剧中颂赞了平凡者的不平凡,张扬了弱小者战胜恶势力的信心和力量。

关汉卿在《金线池》、《谢天香》、《玉镜台》等具有喜剧色彩的作品中,也写到女主人公们生活在没有安全感的环境里。但她们的遭遇和赵盼儿、谭记儿有所不同,由于她们碰到的矛盾冲突,不属势不两立的敌对性质,因而她们更多的是流露出对自身处境的

不满。她们的忧愁、苦恼，虽然往往出于误会，而且最终以欢乐终场，但也曲折地反映出封建时代女性地位的卑下及其受男性摆布的命运。

《金线池》、《谢天香》中的女主人公，都是风尘女子。杜蕊娘爱上书生韩辅臣，不料鸨母从中作梗，散布流言，挑拨杜、韩关系不和。蕊娘心性高洁，听说韩辅臣"又缠上一个粉头"，深感自己的人格和尊严受到很大的伤害，便决绝地嘲讽韩辅臣："咱本是泼贱娼优，怎嫁得你俊俏儒流！"（第一折〔感皇恩〕）同样，谢天香与柳永分别后，被钱大尹"收"作"小妾"，有如笼中之鸟，整日价端水叠被，愁闷不已。至于《玉镜台》的刘倩英，虽是闺中小姐，但关系一生幸福的"大事"由不得自己作主，在温峤的"安排"下，忽然间便成为温氏夫人，除了骂一声"这老子好是无礼"之外，别无申诉的馀地。可见，她们虽然身份不同，但都生活在一个不能主宰自己命运的社会之中。

然而，有趣的是，关汉卿让这几位女性经历了一段人生波折，并非只是感受到世间的苦涩；当真相一旦大白后，她们也体味出人间尚有可贵的真情。杜蕊娘误信谣言，错怪了韩辅臣，殊不知韩一心爱她，情真意重。谢天香本以为钱大尹倚仗威权，风流纳妾；到头来才弄明白，三年间钱对她之所以秋毫无犯，为的是履行对柳永的承诺，以特殊的方式保护她。至于刘倩英，原看不惯温峤一把年纪仍风流自赏，其实，温峤并非浅薄之徒，尽管举手投足间偶有失态，容易被人误解，但其为人儒雅多情，对倩英既充满着兄长般的关爱，更不失才子追慕佳人的热切情怀。由于这几位女性不了解生活的真相，导致产生一连串喜剧性的误会，从而使戏剧情节扑朔迷离，机趣横生。

在现实生活中，真与假，诚与伪，本来就难以区分，尤其在男权社会中，男性的朝秦暮楚、变心负情，是屡见不鲜的。所以，关汉卿力写几位女主人公怵怵惕惕、幽怨莫名，实际上反映了广大妇女担心遭受社会欺凌的心态。而杜蕊娘之与韩辅臣、谢天香之与柳永、

刘倩英之与温峤,他们的喜剧性遇合倒是生活的例外。关汉卿让他们得到美好的结局,是希望现实中备受欺侮的广大女性获得精神上的安慰。其间体现出关汉卿对女性命运的人道关怀,并且带有几许浪漫的情调。这一组形象的塑造,反映出关汉卿对社会问题特别是女性问题多方面的关注和思考。

第四节 《窦娥冤》与关汉卿的悲剧创作

惊心动魄的人间惨剧　极度恶化的生存空间
维护自身的人格尊严　满腔怒火喷薄而出
人间正义的最终胜利

关汉卿对社会现实有清醒的认识,他的喜剧已包涵着悲剧意蕴。至于他的悲剧创作,更是酣畅淋漓地揭示出元代惊心动魄的人间惨象。

在关汉卿笔下,《窦娥冤》中女主人公的悲剧命运,是最具震撼力和典型意义的。

窦娥是一位善良而多难的女性。她出生在书香之家,父亲是"幼习儒业,饱有文章"的书生。窦娥家境贫寒,三岁丧母,幼小的年纪过早地遭受失恃之痛和穷困之苦,从小养成了孝顺的品格。父亲为了抵债,忍心将她出卖,让她成了债主蔡婆婆的童养媳,这加重了她幼小心灵的创伤。她在蔡家平淡地度过了一段相当长的时期。岂料至17岁,即婚后不久,丈夫因病去世[7],窦娥随即变为寡妇。世事的多变、接踵而来的苦难,不仅使窦娥磨炼出应付灾变的心理承受能力,同时,也使她对"恒定不变"的天理产生怀疑。她出场时,便满怀忧怨地唱道:"满腹闲愁,数年禁受,天知否?天若是知我情由,怕不待和天瘦。"然而,饱受折磨的窦娥万万没有想到,她一生中最大的苦难还在后头。

在剧中,窦娥的婆婆蔡氏以放债来收取"羊羔儿利"[8],无力

偿还其债务的赛卢医起了杀蔡婆婆之心，蔡氏在危难之际意外地被张驴儿父子救出。可是，张氏父子不怀好意，乘机要将蔡氏婆媳占为己有。窦娥坚意不从。张驴儿怀恨在心，趁蔡氏生病，暗中备下毒药，伺机害死蔡氏，逼窦娥改嫁；可是，阴差阳错，张的父亲误喝有毒的汤水，倒地身亡；张驴儿见状，当即心生歹念，嫁祸于窦娥，以"官休"相威胁，实则强行逼窦娥"私休"。窦娥一身清白，不怕与张驴儿对簿公堂，本以为官府能判个一清二楚；岂料贪官桃杌是非不分，偏听偏信，胡乱判案，屈斩窦娥，造成千古奇冤。

在元代，社会秩序失范，官吏贪墨，阶级冲突和民族矛盾激化，导致冤狱重重，悲剧屡屡发生[9]。《窦娥冤》戏剧情境的形成，与此有着密切关系。像张驴儿这类无恶不作、横行乡里的社会渣滓，其无法无天的罪恶图谋，竟然有官吏为之撑腰，衙门成了罪犯逍遥法外的场所。世事的荒谬乖错，可见一斑。在这里，《窦娥冤》情节发展的偶然性，反映出社会生活的必然性，具有深刻的典型意义。

窦娥是一位具有悲剧性格的人物。她的性格是孝顺与抗争的对立统一。她的悲剧，是张驴儿的横蛮行径与官府的颠倒黑白所造成的；她的悲剧性格，则是在与张驴儿等恶势力的斗争中呈现出来的。

经历过许多灾难的窦娥，本来很珍惜与蔡婆婆相依为命、相对平稳的家庭生活。她对早年守寡、晚年丧子的婆婆孝顺有加，也深信一女不嫁二夫的教条。如果生活没有波澜，她会恪守孝道与妇道，做一个贤惠的媳妇的。但蔡氏被张驴儿父子救出后，竟半推半就地应承了张氏父子横蛮无理的"入赘"要求。于是，摆在窦娥面前的是一种痛苦的选择：要么惟婆婆的意志是从，改嫁张驴儿；要么不依从婆婆，更不屈服于张驴儿的淫威。窦娥选择了后者。这一来，她首先和自己的婆婆发生冲突。她谴责婆婆"怕没的贞心儿自守"，"你岂不知羞"，当面顶撞，据理力争。而面对张驴儿的强暴行为，窦娥没有惊慌失措，她镇静、坚定，绝不示弱，以蔑视鄙弃

的态度与张驴儿针锋相对。在这里,她的抗争,不仅仅是恪守妇道,更是一种维护自身人格尊严的行动。尤其是当张驴儿借张老头暴死事件作为霸占窦娥的筹码时,她相信,官府不会容许这灭绝人性的衣冠禽兽的胡作非为,所以,她要与张驴儿"官了",以为官吏会主持公道,会维护她的清白与名声。然而,窦娥没有想到,她所处的生存空间已经恶化到无以复加的程度。她所寄与希望的官府,竟是一团漆黑。楚州太守桃杌残民以逞,滥用酷刑,将无辜的窦娥打得"一杖下,一道血,一层皮"!为了使蔡婆婆免受毒打,窦娥忍受着剧痛、屈辱和不公,不得不含冤招认,无辜受罪。这就是窦娥的悲剧性格。她的遭遇,典型地显示出善良的百姓被推向深渊的过程。

窦娥本来不想和现实生活作对,可是黑暗的现实却逼得她爆发出反抗的火花。人间的不公,更使她怀疑天理的存在。她被刽子手捆绑得不能动弹,满腔的怒火和怨气,喷薄而出,她骂天骂地:"地也,你不分好歹何为地?天也,你错勘贤愚枉做天!"[10]并且发出三桩奇异的誓愿:血飞白练、六月降雪、亢旱三年;她声明:"不是我窦娥罚下这等无头愿,委实的冤情不浅;若没些儿灵圣与世人传,也不见得湛湛青天。"(第三折〔耍孩儿〕)她要苍天证实她的清白无辜,她要借异常的事象向人间发出强有力的警示[11]。关汉卿写窦娥发誓后,浮云蔽日,阴风怒号,白雪纷飞,这一片浓重的悲剧气氛,把窦娥含冤负屈悲愤莫名的情绪推到极限。很明显,通过这惊天动地的描写,关汉卿希望唤醒世人的良知,激发世人对不平世道的愤慨,催促世人为争取公平合理的社会而抗争。因此,《窦娥冤》所表现的反抗性,是时代的最强音。

剧本的第四折写窦娥的三桩誓愿相继应验。耐人寻味的是,窦娥的冤案,最终却是由她的已任"两淮提刑肃政廉访使"的父亲出来平反。窦天章当然不属贪官墨吏,可是,窦娥的冤魂一而再、再而三地在他书案前"弄灯"、"翻文卷",好不容易才引起了他的注意。这一细节表明,即便是奉命"随处审囚刷卷,体察滥官污吏"的窦天章,

要不是窦娥鬼魂的再三警示,他也会糊里糊涂地将一份冤狱案卷,"压在底下",不予追究。最后,冤狱总算平反了,但起关键作用的是审判者与被审判者的特殊关系。换言之,窦娥得还清白,靠的是父亲手中的权力。这样的处理,固然反映出关汉卿崇尚权力的思想局限;但也体现出他让受害者亲属惩治恶人报仇雪恨的强烈愿望,同时,在一定程度上寄寓着对元代吏治沉重的疑虑。因此,《窦娥冤》的结局,是有着比较复杂而深刻的涵义的。

《窦娥冤》的故事框架,与汉代以来一直流传民间的"东海孝妇"故事颇为相似[12],但剧本所反映的时代生活与人物遭遇,却以元代冤狱繁多的社会现实为依据。至于关汉卿的其他悲剧作品,也和《窦娥冤》一样,取材于前代的故事传说,而在飘荡着的历史烟尘中,融汇了剧作家对当代现实与人生的痛切感受,均具批判社会的价值和震撼人心的力度。

关汉卿根据民间传说创作的《哭存孝》,写的是阴险小人轻而易举地害死一位盖世英雄的悲剧。五代的李存孝品性纯良,战功显赫;而李存信与康君立却嫉贤妒能,恶意陷害,欲置李存孝于死地。主帅李克用偏信谗言,不辨好歹,助长了李存信等人的嚣张气焰。身经百战、磊落光明的李存孝,无法逃脱小人设下的重重圈套和陷阱,惨死于自己人的手下。在作品中,关汉卿入木三分地刻划了李存信等人阴狠毒辣的性格,说明在混浊的政治环境中,欺压良善、滥杀无辜的凶邪力量往往得逞。作者以此警醒世人,对小人的所作所为不可掉以轻心。此外,《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《五侯宴》等剧,也从不同的侧面,写出权豪势要与乡间劣绅有恃无恐、伤天害理的罪行,反映出普通民众性命难保的处境。

在揭露人间罪恶的同时,高扬正义的旗帜是关汉卿悲剧作品共同的主旨。在他的笔下,悲剧主人公大多具有顽强、坚定的意志,敢于与邪恶势力作不妥协的较量,在较量中充分显示出善良的人们捍卫世间正义的壮烈情怀与崇高精神。显而易见,在关汉卿的悲剧创作中,总是贯串着这样的脉络:情绪从悲愤走向悲壮,剧

情亦从恶势力的暂时得逞，转为人间正义的最终胜利。由于关汉卿向往法正民安的社会环境，因此，其悲剧作品的末尾，往往出现执法严明的“清官”。这固然是善恶各得其报观念的体现，但最令人难忘的，依然是他战胜邪恶势力的信念，是悲剧主人公敢于抗争的刚烈品性。可以说，关汉卿是元代最善于以抗争激情感染大众的戏剧家。

第五节　关汉卿杂剧的剧场性和语言艺术

场上之曲　尽快“入戏”　注意处理戏剧冲突的节奏　擅于设置悬念　本色当行的戏剧语言

关汉卿是一位熟悉剧场、演员与观众的戏剧家，是梨园中的行家里手；他有“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”的实际演出经验[13]。因此，他的杂剧创作具有鲜明的剧场性，是名副其实的“场上之曲”。

关汉卿在创作剧本时，注意尽快“入戏”。他以洗练的笔触交代戏剧情境与人物关系，把观众的目光“聚焦”到主要的戏剧矛盾上，从而迅速引起观众看戏的兴趣。像《窦娥冤》，写了窦娥既短促又漫长的20年的人生历程，其前19年的风雨和波折，仅在楔子与第一折中几笔带过。当窦娥在第一折刚出场时，蔡婆婆被赛卢医谋杀、又为张氏父子所救的事件已然发生；张氏父子强行入赘蔡家，还要分别娶蔡家婆媳为妻。这一来，窦娥一登场，便面临异常严峻的戏剧情境。守寡的小媳妇如何应付？命运如何？一下子就成为观众极其关注的问题，全剧的主要矛盾也由此而逐步展开。显然，关汉卿很懂得戏剧的特性和观众的心理，他十分重视戏剧演出的舞台效果，不让观众分散对戏剧矛盾的注意力。他努力在有限的演出时间内，赋予戏剧以更为充实的内容，让强烈的戏剧冲突

把观众牢牢地吸引在剧场上。

关汉卿很注意处理戏剧冲突的节奏，注意场面的冷热调剂，张弛交替。像《蝴蝶梦》第一折写凶顽的蒙古贵族葛彪，三拳两脚打死了王老汉，王氏三兄弟拿住凶徒，却不小心把他打死。在元代，法律规定"蒙古人殴打汉儿人，不得还报"[14]；闯下弥天大祸的王氏兄弟命运如何，他们的母亲该让哪一个儿子给葛彪抵命？一下子便成了观众瞩目的事件。当公人押送王氏兄弟到了开封府，戏剧冲突进入炽热阶段时，关汉卿却让审案的包待制假寐做梦，梦见一只大蝴蝶救出了一只陷入蜘蛛网里的小蝴蝶，而对另一只同样坠入网中的小蝴蝶置于不顾；此时包拯顿起恻隐之心，说"你不救，等我救"，并把它救了出来。这一个细节的插入，使紧张的情节稍稍松弛，它展示了包待制心灵的一角，让观众饶有兴味地静观他在得到梦境的启示后怎样处理上述棘手的案件。显然冷热场面的交替使剧情的推进显得跌宕多姿，产生深深吸引观众的情节张力。

擅于设置悬念，是关汉卿注重剧场性的另一个特点。他的剧作，具有引人入胜的魅力。他解决悬念的方式，往往出人意料之外，又在情理之中。像《望江亭》写谭记儿为了解救丈夫，只身奔赴险地。谁也想不到，她竟扮作渔妇，和杨衙内吃酒调笑，乘机赚取了势剑金牌。按说，杨衙内凶残狡诈，心存戒备，不可能轻易让势剑金牌落入他人之手。但他生性好色，看到谭记儿俊俏的模样，逐渐忘乎所以，被灌了几杯迷汤，便糊里糊涂中计，这完全合乎情理。在望江亭上，谭记儿与杨衙内的较量，没有刀光剑影，而于眼去眉来、应对戏耍之间处处暗伏机彀，外松而内紧；观众在看场上热闹的同时，又为女主人公捏一把汗，犹如身历其境一般。

关汉卿的戏剧语言，向以本色当行著称，即王国维所称道的"曲尽人情，字字本色"。他所写的人物的唱词，在抒情中蕴含着鲜明的动作性，切合特定的戏剧情境。像《救风尘》第二折，写赵盼儿得知宋引章备受周舍蹂躏时，一面写信给宋引章，一面唱道：

〔后庭花〕我将这知心书亲自修，教他把天机休泄漏。传示与休莽戆收心的女，拜上你浑身疼的歹事头。（带云）引章，我怎的劝你来？（唱）你好没来由、遭他毒手，无情的棍棒抽，赤津津鲜血流。逐朝家如暴囚，怕不将性命丢！况家乡隔郑州，有谁人相睬瞅，空这般出尽丑。

这段唱词，把赵盼儿对宋引章的怜悯、牵挂、不满、焦虑，以及她将要采取行动的心态和盘托出，既写出风尘女子赵盼儿对姊妹爱怨交加的声口，又把她见义勇为、泼辣机智的性格渲染得活灵活现。

关汉卿对语言有着敏锐和精细的辨析能力。他注意到，在不同的环境中，同一个人物的语气、措词，会随情势心态的变化而变化。像《谢天香》杂剧，写谢天香在钱大尹面前，碍于悬殊的身份，常常小心谨慎，"文诌诌的施才艺"，不敢造次，说话显得典雅；而于钱大尹不在的场合，话语就比较粗俗，骂起人来还用上"臭尸骸"、"臭驴蹄"这类字眼。关汉卿让谢天香在不同语境中出现言语风格的差异，正好表现出她是个既精通多种文艺，又熟识三教九流，善于察颜观色的官妓。对于不同的人物，关汉卿根据其身份、教养、地位等，让其语言当俗则俗，宜雅则雅，完全体现不同人物的气质和个性。像《望江亭》的白士中是个出身儒雅的士子，他在称赞谭记儿时说："我这夫人十分美貌，不消说了；更兼聪明智慧，事事精通，端的是佳人领袖，美女班头，世上无双，人间罕比。"辞藻语调，抑扬顿挫，不失文采风流。而像《窦娥冤》中的张驴儿，俗不可耐，面目可憎，连言语也令人作呕，他对蔡婆婆说："你教窦娥随顺了我，叫我三声嫡嫡亲亲的丈夫，我便饶了他。"这虽是三言两语，却活现出馋嘴猫式的欲望和一副恶棍无赖的口吻。

关汉卿剧作所表现出的纯熟的语言艺术，是杂剧作为代言体的叙事文学臻于成熟的重要标志。关汉卿既立足于戏剧语言性格化，又博采现实生活中的种种语言素材，包括谚语、俚语、成语、口头禅等等，融合于作品之中，形成一个自然真切、色彩斑斓的语言

世界。这也是关汉卿对元代剧坛的一个突出贡献。

注 释

〔1〕《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第90页。

〔2〕关汉卿的生卒年难以确考,此从王季思与王纲的推断,分别见王季思《谈关汉卿及其作品〈窦娥冤〉和〈救风尘〉》(载《关汉卿研究论文集》,古典文学出版社,1958年版)、王纲《关汉卿研究资料汇考》前言(中国戏剧出版社1988年版)。有关关汉卿的事迹及生卒年的其他说法,可参看李汉秋、袁有芬合编《关汉卿研究资料》第一、五编(上海古籍出版社1988年版),及王纲《关汉卿研究资料汇考》上编。

〔3〕此据元锺嗣成《录鬼簿》(明抄《说集》本及明末孟称舜刊《酹江集》附录《录鬼簿》残本均作"太医院户",别本有作"太医院尹"者,姑从前说)。

〔4〕关汉卿在杂剧创作圈内颇得人缘,如与杨显之为"莫逆之交",与梁进之为"世交",与费君祥亦有交往;另与散曲名家王和卿、名优珠帘秀曾相互切磋艺文。参见《录鬼簿》及元陶宗仪《南村辍耕录》卷二三、元夏庭芝《青楼集》。

〔5〕天一阁本《录鬼簿》于关氏略传后有贾仲明补挽词,其中有"驱梨园领袖,总编修帅首,捻杂剧班头"语。

〔6〕争议的情况,可参看李汉秋等编《关汉卿研究资料》第五编"歧见汇录"及王钢《关汉卿研究资料汇考》下编"著述考"。

〔7〕此据第一折蔡婆宾白:"自十二年前窦天章秀才留下端云孩儿与我做了媳妇,改了他小名,唤做窦娥。自成亲之后,不上二年,不想我这孩儿害弱症死了。媳妇儿守寡,又早三个年头。"可知窦娥十五岁成亲,十七岁守寡。同折窦娥自称"至十七岁与丈夫成亲,不幸丈夫亡化,可早三年光景,我今二十岁也",则其成亲时间与蔡婆所言略有出入。

〔8〕"羊羔儿利"盛行于金元时期。元好问《遗山先生文集》卷二六《顺天万户张公勋德第二碑记》:"岁有倍称之积(债)如羊出羔,今年而二,明年而四,又明年而八,至十年则贯而千。"

〔9〕《元史》记载:"至元二十六年,时相桑哥专政,法令苛急,四方骚动"(卷一七二);"至元二十八年,建宁路总管马谋,因捕盗,延及平民,搒掠至死者多;又俘掠人财,迫通妇女,受民财积百五十锭"(卷一七三);大德七

年，朝廷鉴于社会状况之日趋恶劣，“罢赃污官吏凡一万八千四百七十三人，赃四万五千八百六十五锭，审冤狱五千一百七十六事”（《成宗本纪》）。这里的数字只是反映一部分事实，实际情况当比文字记载要严重得多。

〔10〕此据《元曲选》本；《古名家杂剧》本作：“地也，你不分好歹难为地；天也，我今日负屈衔冤哀告天。”

〔11〕在古人的心目中，异常的天象是政事失和的表征，只有革除弊政，才能消弭天灾，这种观念在元代也颇为流行。参见《元史》卷一七五《张珪传》。

〔12〕西汉刘向辑纂的《说苑》卷五已载有“东海孝妇”守寡事姑而无辜冤死的故事，此事经《汉书》卷七一《于定国传》及干宝《搜神记》的转述，影响深远，而《搜神记》所引“长老传”的一段话也值得注意：“孝妇名周青。青将死，车载十丈竹竿，以悬五旛。立誓于众曰：‘青若有罪，愿杀，血当顺下；青若枉死，血当逆流。’既行刑已，其血青黄，缘旛竹而上标，又缘旛而下云。”这可视为“东海孝妇”故事在流传过程中的重要增益。在元代，杂剧家竞相以这个故事为素材，编成剧本，除《窦娥冤》外，如今仍知其名目者还有王实甫、梁进之、王仲元三人的同题创作《东海郡于公高门》（均已佚）。

〔13〕见臧懋循《元曲选序二》，《元曲选》卷首，中华书局1979年排印本。见《通制条格》卷二八“杂令”“蒙古人殴汉人”，浙江古籍出版社1986年版，第315页。

第三章　王实甫的《西厢记》

大约在关汉卿进行频繁创作活动的同时，元代剧坛又绽开了一树奇葩，这就是王实甫的杂剧《西厢记》。如果说，关汉卿剧作以酣畅豪雄的笔墨横扫千军，那么，王实甫所写的具有惊世骇俗思想内容的《西厢记》，却表现出"花间美人"般光彩照人的格调。剧坛上的关、王，如同诗坛上的李、杜，是一前一后出现的两对双子星座。

作为剧本，《西厢记》杂剧表现出的舞台艺术的完整性，达到了元代戏曲创作的最高水平。明初的贾仲明环顾剧坛，提出"《西厢记》天下夺魁"，一锤定音，充分肯定了《西厢记》在文学史上的位置。

第一节　《西厢记》的作者及其莺莺故事的创新

作词章风韵美　　体制的创新　　题旨的改造

王实甫，名德信，大都人，生卒年与生平事迹俱不详。《录鬼簿》把他列入"前辈已死名公才人"而位于关汉卿之后，可以推知他与关同时而略晚，在元成宗元贞、大德年间（1295～1307）尚在世。贾仲明在追吊他的〔凌波仙〕词中，约略提到有关他的情况："风月营密匝匝列旌旗，莺花寨明飚飚排剑戟。翠红乡雄纠纠施谋智。作词章，风韵美，士林中等辈伏低。"所谓"风月营"、"莺花寨"，是艺人官妓聚居的场所。王实甫混迹其间，可见与市民大众十分接近。

王实甫创作的杂剧计有14种。完整地保留下来的，除《西厢记》外[1]，还有《破窑记》四折和《贩茶船》、《芙蓉亭》曲文各一折。

至于其他剧作,均已散佚不传。在《贩茶船》中,王实甫写妓女苏小卿怨恨书生双渐负心,痛责茶商王魁"使了些精银夯钞买人嫌",要"把这厮剔了髓挑了筋剐了肉不伤廉",她敢爱敢恨,是个敢于为自己命运抗争的女性;《芙蓉亭》中的韩彩云,"夜深私出绣房来,实丕丕提着利害",主动到书斋追求所爱的书生,也是个敢作敢为的姑娘。在她们身上,可以影影绰绰地看到《西厢记》中崔莺莺的面影。

作为戏剧,《西厢记》杂剧的结撰和表现方式,当然不同于《西厢记诸宫调》那种由说唱艺人从头到尾自弹自唱的㧐弹词。同时,它也不同于其他的元人杂剧。元人杂剧一般以四折来表现一个完整的故事,而王实甫的《西厢记》则有五本二十折,竟像是由几个杂剧连接起来演出一个故事的连台本。在每一本第四折的末尾,既有"题目正名",标志着故事情节到了一个转折性的段落;又有很特别的〔络丝娘煞尾〕一曲,起着上联下启沟通前后两本的作用[2]。有些折段,《西厢记》还突破了元杂剧一人主唱的通例,例如第一本第四折,张生唱了多首曲词后,〔锦上花〕一曲由莺莺唱,〔么篇〕则由红娘唱。又如第四本第四折,开场时由张生唱了〔双调·新水令〕、〔步步娇〕、〔落梅风〕等三支曲子,随后由旦角扮莺莺上,接唱了〔乔木查〕以下五支曲子,跟着又由张生、莺莺分唱数曲。整折戏,实际上由末与旦轮番主唱。这说明王实甫在创作《西厢记》时,突破了杂剧的规矩,吸取和借鉴过院本、南戏的演出形式。体制上的创新,丰富了艺术表现能力,为更细腻地塑造人物性格,更完美地安排戏剧冲突,提供了有利的条件。

为了适合戏剧的演出,王实甫把董解元所改编的莺莺故事重新调整。其中最重要的,是对故事的题旨作了新的改造。

董解元的《西厢记诸宫调》,把唐传奇《会真记》改写为青年男女为了争取婚姻自由大胆地和封建家长展开斗争的作品。董解元强调:"自今至古,自是佳人,合配才子。"他把莺莺对张生的爱,与"报德"连在一起。莺莺的自我表白是:"报德难从礼,裁诗可作

媒;高唐休咏赋,今夜雨云来。”董解元尽管歌颂年青人对爱情的追求,但又竭力表明他们的越轨行为有其合礼的一面。他所塑造的莺莺是深受封建思想束缚,而又羞羞答答地追求爱情的大家闺秀。

在王实甫笔下,张生、莺莺固然是才子佳人,但才与貌并非是他们结合的惟一纽带。王实甫强调,这一对青年一见钟情,“情”一发难收,受到封建家长的阻梗,他们便做出冲破礼教樊篱的举动。对真挚的爱情,王实甫给予充分的肯定,认为它纯洁无邪,不必涂上“合礼”、“报恩”之类保护色。如在第五本第四折的〔清江引〕一曲中,他鲜明地提出:“永志无别离,万古常完聚,愿普天下有情的都成了眷属。”他认为爱情是婚姻的基础,只要男女间彼此“有情”,就应让他们同偕白首;而一切阻挠有情人成为眷属的行为、制度,则应受到鞭挞。

从宋入元,社会思潮发生了变化:一方面,宋儒存天理、灭人欲的教条,越来越松弛无力;另一方面,在城市经济繁荣、市民阶层日益壮大的情况下,尊重个人意愿、感情乃至欲望,开始成为人们自觉的要求。在文学作品中强调“情”的自主,是进步潮流对封建伦理、封建礼教猛烈冲击的表现。市井勾栏,民众聚集,书会才人和艺人在这里编演大量以爱情为题材的杂剧。有些作品,就鲜明地把“有情”视为理想,像关汉卿在《拜月亭》中提出:“愿天下心厮爱的夫妇永无分离”,白朴在《墙头马上》中提出:“愿普天下姻眷皆完聚。”这一声声呐喊,反映了人们希望“情”得到满足和尊重的意愿,是进步思想潮流在剧坛中激起的朵朵浪花。

王实甫对“情”的关注,比关汉卿、白朴更进一步。因为关、白的良好祝愿,还是针对已婚的夫妇而言,而王实甫所祝的“有情人”,则包括那些未经家长认可自行恋爱私订婚姻的青年。他希望所有恋人能够如愿以偿,等于不把“父母之命,媒妁之言”放在眼内,这是对封建礼教和封建婚姻制度的大胆挑战[3]。

在王实甫以前,谁也没有像他那样响亮、明确地提出“愿天下有情人都成了眷属”。他写的崔、张故事,贯彻着这一题旨,从而使

由《会真记》以来流传了几百年的题材，呈现出全新的面貌。可以说，《西厢记》杂剧在元代出现，像莺莺蓦然出现在佛殿一样，它的光彩，使人目眩神摇，也照亮了封建时代昏沉的夜空。

第二节 《西厢记》的戏剧冲突

相互制约的两组矛盾　冲突第一次激化　矛盾的转移　泰山压顶和四两拨千斤　第五本

《西厢记》写了以老夫人为一方，和以莺莺、张生、红娘为一方的矛盾，亦即封建势力和礼教叛逆者的矛盾；也写了莺莺、张生、红娘之间性格的矛盾。这两组矛盾，形成了一主一辅两条线索，它们相互制约，起伏交错，推动着情节的发展。

《西厢记》的戏剧冲突，是在一个很奇妙的环境中展开的。

地点是佛寺，时间是崔氏一家扶灵归葬的几个月。

本来，佛寺应是六根清净、修心养性的场所，而王实甫竟安排崔张在这里偷期密约，供奉菩萨的"庄严妙境"成了培育爱情之花的园圃。按照礼教规定："父丧未满，未得成合。"偏偏在父亲棺材还在这里搁着的时候，莺莺却生出了一段风流韵事。王实甫把春意盎然的事件放置在灰黯肃穆的场景中，这本身就构成了强烈的矛盾，它既是对封建礼教的无情嘲弄，也使整个戏充满了浓厚的喜剧色彩。

《西厢记》在第一本楔子，先由老夫人交代其逐步冷落的家世。一阵伤感之后，她吩咐红娘：

> 你看佛殿没人烧香呵，和小姐散心耍一回去来。

这两句话，蕴含着她对女儿管束之严、用心之细等许多内容。莺莺上场，唱了〔仙吕·赏花时〕一曲：

可正是人值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中，花落水流红，闲愁万种，无语怨东风。

在春天即将逝去的时刻，莺莺的怀春，正是对爱情与自由的潜在诉求，是对封建礼教的沉默抗议。从戏的开始，王实甫便写母女各有各的感伤，微妙地揭示她们感情的差异，为戏剧冲突的发展定下了基调。

莺莺和张生在佛殿中巧遇，两人一下子坠入了爱的漩涡。而莺莺和张生之间感情的迅速发展，必然要和封建礼教发生冲突，必然为"治家严肃"的老夫人所不容许。这一点，红娘是十分清楚的。为此，她阻拦莺莺与张生的接触，提醒莺莺"咱家去来，怕老夫人嗔着"。莺莺也担心母亲识破，吩咐红娘"休对夫人说"。可见，《西厢记》在矛盾的开端，尽管没有安排老夫人和崔、张的正面冲突，但却让观众看到，在三个年青人一举一动的后面，处处笼罩着老夫人的阴影；看到年青一代和封建势力的矛盾在潜行、在酝酿。

在崔、张彼此有情，却又无计可施，观众渴望知道事情如何进展的时候，孙飞虎事件出现了。王实甫把它作为戏剧冲突的催化剂，使胶着的气氛陡然变化。但是，当张生计退贼兵，本来答应婚事的老夫人突然赖婚，封建势力与年青一代的矛盾激化，剧本便出现了第一个戏剧高潮。

在封建势力面前，崔、张束手无策，眼睁睁让老夫人"将俺那锦片似前程蹬脱"。但是，老夫人也自觉理亏，她无法回答张生的责问，只好让他留在书院。这一来，双方的矛盾暂时舒缓，却又产生了新的戏剧悬念，因为，成为"兄妹"的崔、张有了接近的空间，原来负责"行监坐守"的红娘态度转变，使崔、张有了接近的可能。事情将会怎样发展？这就深深地吸引着观众。

"赖婚"以后，王实甫让戏剧冲突转移了。

莺莺、张生不甘心任由封建家长摆布，使他们合法的要求受

挫,便以“非法”的行为追求感情的满足。在这过程中,崔、张与红娘三人之间,又出现了性格的冲突。在莺莺,她既要克服封建礼教长期对她的影响,更要躲开老夫人的耳目。在不知道红娘已经转为同情她的情况下,既要利用红娘,又觉得“小梅香拘系得紧”,还要表现出小姐身份的尊严与矜持。她挖空心思,生出许多“假意儿”,对红娘遮遮掩掩。对张生,她固然越爱越深,但要迈出“非法”接近的一步,又有许多顾忌,许多尴尬。举动言语,常常要真真假假。在红娘,她已决心帮助小姐,却又不能明言;她既埋怨小姐对她耍滑头,也害怕“消息儿踏着泛”,被小姐倒打一耙,因而不得不小心翼翼。在张生,一方面执著地追求爱情,一方面对莺莺的心思捉摸不定。他愈是束手无策,愈显得六神无主、痴痴迷迷。在“赖简”一折,作者淋漓尽致地展现了他们之间的性格冲突,也使剧本出现了第二个高潮。固然,这三个年青人发生的纠葛,与他们的身份地位有关,同时也明显地受到剧中的主要矛盾的制约。换句话说,笼罩在他们心头上的老夫人的阴影,是导致他们在彼此试探、不断龃龉误会的动因。王实甫在“赖婚”以后,让戏剧冲突转移到年青一代的内部,这正是从另一个角度,表现封建礼教和反抗力量斗争的深化。

“酬简”一折,王实甫写崔张如愿以偿。他对情的极力张扬,是对封建礼教长期压抑人性的反拨。而当年青一代以非法方式满足了情的追求时,势必受到封建力量的粗暴干预。“拷红”一场,王实甫写老夫人发现莺莺“语言恍惚,神思加倍,腰肢体态,比往日不同。”她气急败坏,审问红娘,剧本便出现第三个高潮。

有趣的是,当老夫人厉声传令,拷问红娘,崔、张走投无路,胆战心惊时,作者却写红娘以一席话解决了问题。而这一席话,恰恰是封建礼教之乎者也的大道理。老夫人一想:“这小贱人也道的是,我不合养了这不肖之女,待经官呵,玷辱家门,罢罢,俺家无犯法之男,再婚之女,与了这厮吧!”经过掂量,她只好偃旗息鼓,勉强答应了婚事。当人们看到老夫人那泰山压顶之势,被红娘以四两拨千

斤的办法消解，都会莞然而笑，认识了封建力量外强中干的本质。

“拷红”以后，老夫人虽然又一次退却，但封建家长和年青一代的矛盾，却没有根本解决。老夫人之所以答应让莺莺许配张生，绝非承认他们那段非法的恋情，而是害怕“玷辱家门”，说到底，是出于家族利益的考虑。她以“俺三辈不招白衣女婿”为由，逼张生立刻赴考，提出“得官呵，来见我；驳落呵，休来见我”。明确地列出许婚的条件，实际上是作又一次赖婚的准备。

在老夫人的压力面前，莺莺张生不得不暂时分手。这一来，他们两人之间的矛盾，又有新的发展，在封建社会中，男女的地位并不平等，张生离开了莺莺，他们的爱情能否持久？张生会不会像《会真记》中的张生那样，走上“始乱终弃”的道路？另外，莺莺确曾许配给郑恒，崔张如何摆脱郑恒的纠缠？如何排除外界对他们婚事的干扰？这种种悬念，都必须解决。于是，《西厢记》需要有第五本[4]。

在第五本中，张生考上科举，衣锦还乡，郑恒跳出来了。本来就希望“亲上加亲”的老夫人听信谗言，果真要赖掉张生的婚事。然而，莺莺张生爱情始终不渝；红娘据理据法力争；白马将军也给予有力的支持。这时候，相互对立的力量当面折证，剑拔弩张，把全剧的冲突推上最高潮。后来，郑恒自讨没趣，一头撞死；老夫人不能再赖，无可奈何，“有情人”这才最终取得了胜利。

王实甫写了“第五本”，让戏剧矛盾继续延伸，这既是以老夫人在“拷红”一折的勉强许婚为依据，也是出于对现实生活有清醒的认识。他愿意看到“普天下有情人”能成眷属，更清醒地看到有情人在争取成为眷属过程中所碰到的种种障碍，种种艰辛。所以，他只有展示年青一代和封建家长斗争的长期性和曲折性，描绘老夫人从不追究崔张的非法结合到承认其婚姻合法的整个历程，才能完成“愿普天下有情的都成了眷属”的题旨。

如上所述，《西厢记》的戏剧情节，环绕着两条相互缠绕的线索展开，涌现了多次矛盾激化的场面。它一环扣着一环，一波接着

一波，有起有伏，有开有阖，扣人心弦，引人入胜。作者以高超的写作技巧，让观众得到了完美的艺术享受。在每一次的戏剧冲突中，作者总是使人物性格得到进一步的发展；总是写年青一代节节胜利，封建势力节节败退，并且处在被嘲弄的位置。从整部戏看，冲突是尖锐激烈的，却又处处显露乐观的前景。因此，《西厢记》和一些悲悲切切的爱情戏大不一样，它的格调是轻松明朗的，它要让观众在一串串的笑声中得到精神的满足，它是我国戏剧史上一部出色的喜剧。

第三节 《西厢记》的人物塑造、语言艺术和社会影响

主动追求爱情的莺莺　志诚种和傻角　机智泼辣的红娘　文采与本色相生　禁毁与模仿

王实甫《西厢记》里的主要人物，虽然多与《会真记》、《西厢记诸宫调》同名，但是莺莺、张生、红娘的性格，却与元稹、董解元所塑造的迥异。他们是王实甫刻画的新的人物形象。

《西厢记》里的崔莺莺，带着青春的郁闷上场。当她遇到了风流俊雅的张生，四目交投，彼此就像磁石般互相吸引。她分明觉察到一个陌生的男子注视着自己，但她的反应是“亸着香肩，只将花笑捻”。剧本写红娘催促她回避，而她的反映是：

回顾一觑末一下

请注意这一舞台提示，它异常强烈地揭示出人物的内心世界。按照封建礼教的规定，为女子者，“非礼勿言，非礼勿视，非礼勿听”。莺莺竟对张生一步一回头，把箴规抛之于脑后。通过这一细微的却是引人注目的举动，作者让观众清晰地看到她性格发展的

走向。在明末，金圣叹改编《西厢记》，便删掉莺莺这一动作，改为让她主动提出："红娘，我看母亲去。"还加上评注云："写双文见客即走入者，此千金闺女自然之常理。"[5]金圣叹的做法，不管是否恰当，却充分说明了他认识到这一动作的关键性作用。

莺莺遇见张生以后，作者写她相当主动地希望和张生接近。她知道那"傻角"月下吟诗，便去酬和联吟；张生故意撞出来瞧她，她"陪着笑脸儿相迎"，可见她对张生是处处留情的。而她的态度，张生也看在眼里。他们心有灵犀，彼此都感受到相互的爱意。正是由于莺莺从一开始就对爱情炽热地追求，才使得她一步一步地走上了违悖纲常反抗封建礼教的道路。

王实甫写莺莺追求的只是爱情。她对张生的爱，纯洁透明，没有一丝杂质。当张生被迫上京考试，她悔恨的是"蜗角虚名，蝇头小利，拆鸳鸯两下里"；长亭送别，她给张生把盏时的感触是："但得一个并头莲，煞强如状元及第"；她给张生最郑重的叮咛是："此一行得官不得官，疾便回来"；她担心的是张生不像她那样爱得专一，一再提醒他"若见了异乡花草，再休似此处栖迟"。总之，在她的心中，"情"始终是摆在最重要的位置上，至于功名利禄，是非荣辱，统统可以不管。这样的思想，既不同于《西厢记诸宫调》里的莺莺，也不同于元杂剧中许许多多追求夫荣妻贵的闺秀，她是一个赤诚追求爱情，大胆反抗封建传统的女性形象。

然而，强烈追求爱情只是莺莺性格的一个方面。莺莺长期受到封建礼教的熏陶，加上对红娘有所顾忌，因此，她的性格显得热情而又冷静，聪明而涉狡狯。例如她看见红娘送来张生的"简帖儿"，勃然变色，"厌的早扢皱了黛眉，忽的波低垂了粉颈，氲的呵改变了朱颜"，还声称要拿简帖儿"告过夫人，打下你个小贱人下截来"。她装腔作势要红娘传言责备张生，"着他下次休是这般"，其实传去的却是私约张生相会的情诗。等到张生到后花园赴约，她又忽然变卦，正儿八经地把张生数落一番。这种种表现，把张生弄得七颠八倒，连红娘也昏头转向。当观众看到莺莺"对人前巧语

花言，没人处便想张生，背地里愁眉泪眼"，看到她有时一本正经，有时黠谲多端，有时又扭捏尴尬时，都会哑然失笑。在作品中，王实甫让莺莺的形象具有两种不同的内心节奏，展示出她对爱情的追求，既是急急切切，又是忐忐忑忑。内心节奏的不协调，是导致她的行为举止引人发笑的喜剧因素。

王实甫笔下的张生，也不同于《西厢记诸宫调》的张生。他被去掉在功名利禄面前的庸俗，以及在封建家长面前的怯懦，被突出的则是对爱情执著诚挚的追求。他是一个"志诚种"。志诚，是作者赋予这--形象的内核。

当然，张生是个才华出众风流潇洒的人物。他出场时唱的一曲〔油葫芦〕，描述"雪浪拍长空，天际秋云卷；竹索缆浮桥，水上苍龙偃"的黄河景色，充分表现出文采风流和豪逸气度。不过，王实甫在塑造张生的形象时，没有把表现他的才华作为重点，而是表明一旦坠入了情网，这才子竟成了"不酸不醋的风魔汉"。他痴的可爱，也迂得可爱。

王实甫写张生在佛殿撞见了莺莺，猛然惊呼："我死也！"这三个字，活画出他魂飞魄散的情态。跟着他在道场上迎着红娘，自报家门：

> 小生姓张，名珙，本贯西洛人也，年方二十三岁，正月十七日子时建生，并不曾娶妻。

红娘反问："谁问你来？"张生竟不答腔，单刀直入地又问："敢问小姐常出来么？"这一段精彩的对话脍炙人口，把张生在爱情的驱动下痴迷冒失的性格，表现得栩栩如生。在"赖婚"一场，作者写张生起初以为鸿鹄将至，他一早起来，精心打扮，"皂角也使过两个也，水也换了两桶也，乌纱帽擦得光挣挣的"。一心等待崔家来请，憨态可掬。谁知道，老夫人忽然变卦，他始而目瞪口呆，继而气急败坏，还直挺挺地跪在红娘面前哭丧着脸，声称要上吊自尽。这

手足无措的表现,委实令人喷饭。等到张生缓过气来,剧本写他向老夫人发问:

> (末云):小生醉也,告退。夫人跟前,敢一言以尽意,不知可否?前者贼寇相迫,夫人所言,能退贼者,以莺莺妻之。小生挺身而出。作书与杜将军,庶几得免夫人之祸。今日命小生赴宴,将谓有喜庆之期,不知夫人何见,以兄妹之礼相待?小生非图哺啜而来,此事果若不偕,小生即当退。

张生一开口便说"告退",还问老夫人能否让他说话。未等老夫人回应,他就哗啦哗啦说了一通,其实,老夫人回应"可",他固然要说;回应"不可",他也是要说。他的陈辞,东一锤,西一棒,说得语无伦次,却又入情入理。金圣叹说:张生"盖满肚怨毒,撑喉柱颈而起,满口谤讪,触齿破唇而出"[6]。在这场戏里,王实甫鲜明地展现出张生从焦急高兴到失望负气的情景,而无论写张生或是愣头愣脑,或是酸不溜秋,或是急得像热锅中的蚂蚁,都表明他对爱情的执著。爱情的力量,使这才子傻头傻脑,顾不上言谈举止。

张生跳墙,是王实甫刻画这一性格最为精彩的关目。那天晚上,张生应莺莺诗简之约,到了后花园。他知道小姐已在隔墙,于是攀垣一跳,一把搂着莺莺。莺莺吓了一大跳,她没有想到张生会跳将过来,而且"角门儿"还开着,她惊呼:"是谁?"这一下,约会便砸了锅。

关于张生跳墙的行为,《会真记》的写法是:"崔之东墙,有杏花一树,攀枝可逾。既望之夕,张生梯其树而逾焉,达于西厢,则户果半开矣。"《西厢记诸宫调》的处理是:张生跳过墙后,才喊红娘:"快疾忙报与你姐姐,道门外玉人来也。"他们是在房里相会的。王实甫改变了元稹和董解元的写法,把崔、张会面的地点,改在后花园里,园里有墙,墙上有"角门儿",两边可通,莺莺就在墙的一边"烧夜香"。在这里,王实甫将规定情景略略改变,不仅使这关

目增加了新的情趣，而且在刻画张生性格方面有画龙点睛的作用。

张生接到请柬，是红娘受了莺莺的气，拒绝再为他俩效劳的时候，是张生感到爱情已经无望的时候。可是，当他打开诗简一看，原来是小姐约他幽会。他大喜过望，红娘问他："怎见得着你来？你解我听咱。"他解释："'待月西厢下'，着我月上来；'迎风户半开'，他开门待我；'隔墙花影动，疑是玉人来'，着我跳过墙来。"据此，他便跳墙赴约了。

莺莺约会张生，却没有让他跳过墙来，是张生把诗理解错了。他对诗的第一句没有解错，至于第二句"迎风户半开"的户，他知道指的是花园的"角门儿"，问题出在对第三、四句的解释，"隔墙花影动，疑是玉人来"，无论如何也不能解作叫他跳墙，何况角门儿半开着，何必要跳过墙去！张生凭空在脑海中生出"跳"字，这真是可笑的疏忽。本来，张生是个才子，当不至于不会解释，他之所以会聪明一世，糊涂一时，是因在绝望之馀，突然受宠若惊，欣喜之情冲昏头脑，使他连诗也解错了。

为了强调张生解错了诗这一个很能表现性格的关目，王实甫在剧本中反复地铺垫、衬托，像当红娘问张生对诗简的解法有没有把握时，他回答："俺是个猜诗谜的社家，风流隋何，浪子陆贾，我那里有差的勾当？"晚上，红娘在打开"角儿门"时碰见张生，再一次问他："真个着你来哩？"张生依然很自信："小生是猜诗谜的社家。"后来莺莺翻脸，红娘就在旁边嘲笑张生："猜诗谜的社家，㑩拍了'迎风户半开。'"在"闹简"和"赖简"中，"猜诗谜的社家"的话头重复出现六次之多。显然，王实甫要让观众密切注意"猜诗谜的社家"猜错了诗这一个环节。由于张生解错了诗，引发了一场误会性的冲突，大大加强了全剧的喜剧性色彩。王实甫通过这样的艺术处理，把张生大胆追求爱情而又鲁莽痴迂的性格展现无遗。

在《西厢记》里，王实甫把红娘放置在一个相当微妙的位置上。老夫人让她服侍莺莺，让她"行监坐守"，但她从心底里不满封建礼教对年青人的捆束，当觉察到崔、张彼此的情意后，一直有

心玉成其事。她愿意为莺莺穿针引线，又知道莺莺有“撮盐入火”的性子，有“心肠儿转关”的狡狯，只好处处试探、揣度，照顾着小姐的自尊心，忍受着怀疑和指责。她要对付小姐，又要对付老夫人，担承着种种压力，却义无反顾地为别人合理的追求竭尽心力。而王实甫愈写红娘的“两下里做人难”，愈写这“缝了口的撮合山”在困境中巧妙周旋，就愈能生动地表现她机智倔强的个性。

有趣的是，王实甫让红娘经常把道学式的语言挂在嘴边，让她摆出俨然正经的模样。例如她觉察到张生自报家门的动机，便搬出“男女授受不亲”的一套，给张生碰了一鼻子灰。从她的装腔作势和张生不尴不尬的神态中，作者让人们看到，她并不尊重什么礼教，却懂得把“孔孟之道”作为一根要弄的棍子。后来在“拷红”一场，这根棍子竟发挥了妙不可言的作用。红娘坦率地把莺莺张生的私情和盘托出，跟着对老夫人说：

> 信者人之根本，“人而无信，不知其可也，大车无輗，小车无軏，其何以行之哉！”当日军围普救，老夫人所许退军者，以女妻之。张生非慕小姐颜色，岂肯区区建退军之策？兵退身安，夫人悔却前言，岂得不为失信乎？既然不肯成其事，只合酬之以金帛，令张生舍此而去。却不当留请张生于书院，使怨女旷夫，各相早晚窥视，所以老夫人有此一端。目下老夫人若不息其事，一来辱没相国家谱；二来日后张生名垂天下，施恩于人，忍令反受其辱哉？使至官司，老夫人亦得治家不严之罪。官司若推其详，亦知老夫人背义而忘恩，岂得为贤哉？

这番话，滴水不漏，说的完全是封建大道理。红娘拿起“信义”的大牌子，摆出维护封建纲常和家族利益的样子，以冠冕堂皇的教条压住老夫人，一下子抓住其弱点，击中其要害。这“以子之矛攻子之盾”的一招，着实有效，老夫人只好自认晦气。从红娘胸有成竹和滔滔不绝的陈辞中，从她一本正经地搬弄封建教条实际

上又是对它大胆嘲弄的过程中，作者让人们看到了红娘泼辣而又机智的鲜明个性。

在有关崔张的故事中，红娘的形象有一个发展的过程。《会真记》里的红娘，地位无足轻重。《西厢记诸宫调》里的红娘，则成了崔张结合不可缺少的助力，这说明金代的董解元，意识到在强大的封建压力面前，才子佳人要冲破罗网，必须获得外力的帮助。他突出了出身卑贱的红娘的作用，说明了下层人民对自身力量有所认识。王实甫在《西厢记诸宫调》的基础上，又赋予红娘新的面貌。他写红娘之所以充当崔张的"撮合山"，不仅是出于对老夫人不守"信义"的反感，更重要的是她本身对爱情追求的认同；她不仅是见义勇为，而且是缘情反礼。王实甫写她从一开始不动声息地协助崔张，以至后来为他们两肋插刀，这种积极主动地帮助"有情人"的侠气，反映了人民大众对"情"自觉追求的态度。汤显祖说王实甫笔下的红娘，有"二十分才，二十分识，二十分胆。有此军师，何攻不破，何战不克"（《汤海若先生批评西厢记》）。他以运筹帏幄的"军师"比喻红娘，这无疑是看到了她在崔张爱情纠葛中所起的推动作用，从而给予高度的评价。

戏剧是语言的艺术。王实甫在《西厢记》中驾驭语言的技巧，历来为人们称道。王骥德说《西厢记》"今无来者，后掩来哲，虽擅千古绝调"（《新校注古本西厢记》）；徐复祚赞叹它"字字当行，言言本色，可谓南北之冠"（《曲论》）。他们都把《西厢记》视为戏曲语言艺术的最高峰。

所谓"当行"，是指《西厢记》的语言符合戏剧特点，能和表演结合，具有丰富的动作性，像第三本第二折的一段曲文：

（红唱）〔普天乐〕晚妆残，乌云弹 ，轻匀了粉脸，乱挽起云鬟，将简帖儿拈，把妆盒儿按，开折封皮孜孜看，颠来倒去不害心烦。（旦怒叫）红娘！（红做意云）呀！决撒了也！厌的早扢皱了黛眉。（旦云）小贱人，不来怎么！（红唱）忽的波低

垂了粉颈，氲的呵改变了朱颜。

莺莺起初着意打扮，后来看到简帖，便胡乱挽起头发，急忙按下妆盒，仔细品味来简，跟着疑虑踌躇发作。这一段唱词，动作性很强。王实甫让唱词规定了演员的形体动作，使人物动起来，适合于舞台表演和人物性格的刻画。

《西厢记》的语言具有非常鲜明的个性化特点。即使是唱词，作者也考虑到人物身份、地位、性格的不同，使之呈现不同的风格。同为男性角色，张生的语言显得文雅，郑恒则鄙俗，惠明则粗豪。同为女性角色，莺莺的语言显得婉媚，如：

〔混江龙〕落花成阵，风飘万点正愁人。池塘梦晓，兰槛辞春，蝶粉轻沾飞絮雪，燕泥香惹落花尘。系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近；香消了六朝金粉，清减了三楚精神。

莺莺是大家闺秀，她的唱词节奏舒展，色彩华美，感情含蓄，与婉约派词风相似。所以，朱权说"王实甫之词，如花间美人，铺叙委婉，深得骚人之趣"。[7]

红娘的语言则显得鲜活泼辣。如：

〔满庭芳〕来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁，下工夫将额颅十分挣，疾和迟压倒苍蝇，光油油耀花人眼睛，酸溜溜螫得人牙疼。

红娘是丫头，口齿伶俐，作者让她的语言夹杂着俚语、俗语和日常生活用语，显得既质朴本色又生动活泼。

总之，文采与本色相生、藻艳与白描兼备，具有强烈的戏剧效果，是《西厢记》语言的一大特色。由于王实甫在唱词部分大量置入唐诗宋词的意象，使人读来满口生香、意趣盎然。因此《西厢

记》也被誉为诗剧。

《西厢记》问世以后家喻户晓，有人甚至把它与《春秋》相提并论。

尽管王实甫《西厢记》的原本已经失传，但明代以来坊间出现了大量《西厢记》刊本。据不完全统计，迄今所知《西厢记》明刊本有 110 种左右，清刊本有 70 种左右[8]。刊本的纷繁适足说明它影响之深，流传之广。在戏曲舞台上，《西厢记》更是演出不衰，京、昆、蒲、豫、川、滇、闽、赣等剧种，都把它改编上演，多少年来一直受到观众的喜爱。

不过，《西厢记》在流传过程中，也曾遭受到禁毁、歧视。清朝乾隆十八年(1753)，朝廷下令将《西厢记》、《水浒》列为“秽恶之书”，认为“愚民之惑于邪教亲近匪人者，概由看此恶书所致”。同治七年(1868)，江苏巡抚丁日昌下令查禁“淫词”，指出“《水浒》、《西厢》等书，几于家置一编，人怀一箧”。“若不严行禁毁，流毒伊于胡底”[9]。当然，《西厢记》是禁不了的，某些封建统治者的态度，只能从反面证明它影响的巨大。

《西厢记》的出现，深深地吸引了许多作者，人们纷纷效法学习。有人甚至依样画葫芦地模仿其文辞，套袭其情节，像元代的《东墙记》、《㑳梅香》，简直像《西厢记》的翻版；《倩女离魂》写折柳亭送别，也因袭《西厢记》长亭送别的场景。有些作家则善于从《西厢记》中汲取营养，像汤显祖的《牡丹亭》，孟称舜的《娇红记》，曹雪芹的《红楼梦》，都在继承《西厢记》反抗封建礼教的思想基础上，发展创造，从而取得了新的成就。

注 释

〔1〕关于《西厢记》的作者问题，从明代以来，文坛上一直有争议。有人认为是王实甫作，有人认为是关汉卿作，又有王作关续和关作王续的看法。在 60 年代前后，杨晦在《再论关汉卿——关汉卿与西厢记问题》(载《北

京大学学报》1958年第3期)一文中提出《西厢记》作者为关汉卿;王季思在《关于〈西厢记〉作者问题》和《关于〈西厢记〉作者问题的进一步探讨》中(分别载《文汇报》1961年3月29日和《光明日报》1961年7月9日)肯定今本《西厢记》出于王实甫之手。到80年代,蒋星煜《从明刊本〈西厢记〉考证其原作者》一文(《明刊本〈西厢记〉研究》,中国戏剧出版社1982年版)认为是王作关续。

〔2〕关于[络丝娘煞尾],明代凌濛初在他所刻的《西厢记》题评中说:"[络丝娘煞尾],因四折之体已完,故复为引下之词结之,见尚有第二本也。此非复扮色人语,乃自为众伶人打散语,犹说词家'有分教'以下之类,是其打院本家数。"可见,此曲是由院中角色之外的司唱者,在折与折之间合唱。

〔3〕《西厢记》的主题、情节、人物问题,近年出版的论著像张燕瑾《〈西厢记〉浅说》(百花文艺出版社1986年版)、段启明《〈西厢记〉论稿》(四川人民出版社1982年版)均有较详明的分析。

〔4〕关于《西厢记》的第五本,明代有人传闻是出自关汉卿之手。像王世贞在《艺苑卮言》云:"《西厢》久传为关汉卿撰,近来乃有以为王实甫者,谓'至邮亭梦而止'。又云'至碧云天,黄叶地而止',此后乃汉卿所补也。"此外,徐士范、王骥德、徐复祚、胡应麟、金圣叹等人,也怀疑《西厢记》第五本不是王实甫所作。但都缺乏确证。对此,王季思在有关《西厢记》作者的论文中,有比较详细的论证;董每戡在《五大名剧论》(人民文学出版社1984年版)的"西厢记论"中,从情节、结构的角度作了详细的分析。可参看。

〔5〕见《金圣叹批本西厢记》卷十一之一"惊艳",上海古籍出版社1986年版。

〔6〕见《金圣叹批本西厢记》卷二二之三"赖婚",上海古籍出版社1986年版。

〔7〕见《太和正音谱·古今乐府格势》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,中国戏剧出版社1959年版。

〔8〕参看张人和著《〈西厢记〉论证》中的"流传与影响"一节。东北师范大学出版社1995年版。

〔9〕《江苏省例藩政》,引自《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,作家出版社1958年版。

第四章 白朴和马致远

在关汉卿、王实甫双峰并峙的元代剧坛上，能够在艺术上别树一帜，受到人们推崇的剧作家，还有白朴和马致远。他们的代表作《梧桐雨》和《汉宫秋》，均写得文彩繁富，意境深邃，具有浓厚的诗味，受到文坛的激赏。关、王、马、白，被誉为元剧的“四大家”[1]。

第一节 白朴和《梧桐雨》

白朴的生平　　深沉的沧桑感　　梧桐夜雨的意蕴

白朴(1226～1306后)，字仁甫，一字太素，号兰谷。其父白华，曾任金朝枢密院经历官。当蒙古大军围攻金朝首都时，白华随金哀宗出奔，家眷则留在城内。不久城破，白朴的母亲死于浩劫之中，年才八岁的白朴，幸得其父亲好友元好问携带抚养。

白朴“幼经丧乱，仓皇失母”[2]，心灵饱受创伤，长大后又曾漂流于大江南北，看到了社会凋残山河破碎的情况，心情十分沉重。面对残酷的现实，他感到无法对付，决心不参与政治，“放浪形骸，期于适意”。或是流连于青山绿水之间，或是在风月场中，和杂剧作家以及勾栏歌伎们往还[3]。1279年南宋灭亡，东南战事平定，白朴也长期在南方居住，经常和耆老聚饮，题咏前朝名物，在作品中时常流露出沧桑之感和失落之哀。

白朴擅词曲。词集名《天籁集》，“词语遒严，情寄高远”[4]，多颓唐凄楚之调。散曲现存40首，多以本色的语言抒写闲情逸致。所作杂剧，据《录鬼簿》所录名目，凡15种[5]。现存仅《梧桐雨》和《墙头马上》。

《梧桐雨》是描写杨玉环、李隆基爱情生活和政治遭遇的历史剧。天宝之乱以来,杨、李故事成了文坛的热门话题。特别是白居易的《长恨歌》问世以后,唐宋两代诗人从不同的角度,对这段历史进行反思。坊间还出现《杨太真外传》、《玄宗遗录》等著述。到金元易代之际,剧作家们对杨、李故事也表现出浓厚的兴趣。关汉卿写过《哭香囊》,庾天锡写过《华清宫》、《霓裳怨》,岳伯川写过《梦断杨妃》,王伯成写过《天宝遗事》。但这些剧本都已亡佚,惟独白朴的《梧桐雨》流传了下来。

白居易的《长恨歌》有"秋雨梧桐叶落时"一句,饱含凄清幽怨的意蕴。金元时期,李隆基与梧桐的细节,受到诗人的重视,与元好问、白华有联系的冯璧、姚枢、袁桷等人都为名画《明皇击梧桐图》题诗。白朴的《梧桐雨》,很可能是在这样的创作氛围中受到启迪[6]。

从中唐开始,历来描绘、评论杨、李故事的作品,或侧重同情、赞誉杨、李生死不渝的爱情;或偏于揭露、讽喻杨、李耽于享乐,贻误朝政。白朴的《梧桐雨》固然也写到杨、李的情爱、侈逸,但创作的着眼点却不在于此,他要向经历过沧桑巨变的观众,宣示更深刻更沉痛的人生变幻的题旨。

《梧桐雨》楔子写李隆基在"太平无事的日子"里,不问是非,竟给丧师失机的安禄山加官晋爵,让他镇守边境。第二折写李隆基与杨玉环在长生殿乞巧排宴,两人恩恩爱爱,情意绵绵,"靠着这招新凤,舞青鸾,金井梧桐树映,虽无人窃听,也索悄声儿海誓山盟",相约生生世世,永为夫妇。第三折是故事的转折点,安禄山倡乱,李隆基仓皇逃走;到马嵬坡,六军不发,李隆基在"不能自保"的情况下,只好让杨玉环自缢。"黄埃散漫悲风飒,碧云黯淡斜阳下",经过这一场激变,一切权力、荣华,烟消云散。

《梧桐雨》的第四折,是全剧最精彩的部分。李隆基退位后在西宫养老,他满怀愁绪,思念着死去的杨玉环,怀念着过去的月夕花朝。他想到无权柄的苦恼,孤辰限的凄惶。他在梧桐树下盘桓,

"常记得碧梧桐阴下立,红牙筯手中敲",到如今"空对井梧阴,不见倾城貌",一切美好的事物和时光,只成了追忆。在落叶满阶,秋虫絮聒的气氛中,李隆基做了一个朦朦胧胧的梦,梦中杨玉环请他到长生殿排宴,不料才说上一两句话,梦就被惊醒了。梦醒后"窗儿外梧桐上雨潇潇"。这雨声紧一阵慢一阵,淅淅沥沥,"一点点滴人心碎",淋漓尽致地烘托出李隆基凄楚悲凉的心境。

在《梧桐雨》里,白朴把梧桐与杨、李的悲欢离合联系起来。李隆基对着梧桐回忆:"当初妃子舞翠盘时,在此树下;寡人与妃子盟誓时,亦对此树;今日梦境相寻,又被它惊觉了。"这点明了梧桐在整个剧本艺术构思中的作用。在我国的诗文中,梧桐的形象,本身即包含着伤悼、孤独、寂寞的意蕴[7]。白朴让梧桐作为世事变幻的见证,让雨湿寒梢、敲愁助恨的景象,搅动了沉淀在人们意识中的凄怨感受,从而使剧本获得了独特的艺术效果。加上作者以十多支曲子,细致地描绘李隆基哀伤的心境;沉痛伤悲的语言,也使人荡气回肠,更能透过人物的遭遇感受到江山满眼、人事已非的怆痛。可以说,《梧桐雨》的戏剧冲突生动跌宕,笔墨酣畅优美,而构筑的意境则深沉含蓄。浓重的抒情性以及醇厚的诗味,使这部历史剧成为元代文坛的一树奇花。

第二节 《墙头马上》

一曲歌颂婚姻自由的赞歌　　维护人格的尊严
泼辣的个性和喜剧性的场面

白朴的《墙头马上》,是一部具有浓厚喜剧色彩的爱情戏。此剧的素材,源于白居易的《井底引银瓶》一诗。白诗记述一个婚姻悲剧故事:一个女子爱上了一位男子,同居了五六年,但被家长认为"聘则为妻奔则妾",逐出家门。在"始乱终弃"的社会风气中,白居易对这不幸的女子给予同情,并对世人提出"寄言痴小人家

女，慎勿将身轻许人”的告诫。白朴在戏中所写的内容，大致与《井底引银瓶》一诗相同，但它表现的思想倾向，则与原诗迥异。整个剧本，洋溢着火热的激情。它描绘女子大胆地追求爱情，勇敢地向封建家长挑战，成为一曲歌颂婚姻自由的赞歌。

在白朴以前，《井底引银瓶》的素材，已经受到民间艺人的重视。据宋周密《武林旧事》载，宋官本杂剧有《裴少俊伊州》一本；元陶宗仪《辍耕录》载金院本有《鸳鸯简》及《墙头马（上）》各一本，《南词叙录》载南戏有《裴少俊墙头马上》。而宋话本《西山一窟鬼》中有“如撚青梅窥小（少）俊，似骑红杏出墙头”的插词，可见人们不断地改编这一故事，添加了不少情节，甚至确定了主人公的名姓。在此基础上，白朴的剧本也大大地丰富了原诗的内容。更重要的是，白朴虽然以传统故事为框架，但他所写的人物，实际上是以现实生活为依据，是有血有肉的鲜活的形象。

《墙头马上》的女主人公李千金，一上场就毫不掩饰对爱情和婚姻的渴望，她声称：“我若还招得个风流女婿，怎肯教费工夫学画远山眉。宁可教银缸高照，锦帐低垂。菡萏花深鸳并宿，梧桐枝隐凤双栖。”当她在墙头上和裴少俊邂逅，看上了“一个好秀才”，便处处采取主动的态度。她央求梅香替她递简传诗，约裴少俊跳墙幽会。当两人被嬷嬷瞧破，她和裴少俊一忽儿下跪求情，一忽儿撒赖放泼，还下决心离家私奔。为了爱情，李千金什么也不怕，什么也敢做。她甘愿作出牺牲，“爱别人可舍了自己”。她深信自己要求及时婚嫁的合理性，“那里有女儿共爷娘相守到头白”。因此，她不像深闺待字的少女那样羞羞答答，倒和话本《碾玉观音》里的璩秀秀有点相似。显然，在这个人物身上，白朴让它融合了市井女性有胆有识敢作敢为的特征。

李千金在裴家后院躲藏七年，生了一男一女，但终于被裴尚书发现。她极力为自己的行为辩护，反驳裴尚书对她的辱骂。当然，在强大的封建势力面前，被视为“淫奔”的李千金不得不饮恨回家，但她绝没有屈服。当裴少俊考中状元，裴尚书知道了她是官宦

之女，前去向她赔礼道歉，要求她认亲重聚时，她坚决不肯，并且对裴氏父子毫不留情地谴责。即使裴尚书捧酒谢罪，她还是斩钉截铁："你休了我，我断然不肯。"只是后来看到啼哭的一双儿女，才不禁心软下来，与裴家重归于好。

剧中，李千金的形象十分突出。她不仅希望得到爱情，而且把婚姻自主看成是人生的权益，认为像卓文君那样私奔是合情合理的事。因此，当她爱上了裴少俊，便义无反顾地离家出走。不过，这仅仅是李千金生活追求的一个方面。和一般怀春少女不同的是，她更加看重人格的尊严。在第三折，有这样一段对白：

尚书云：……你比无盐败坏风俗，做的是男游九郡，女嫁三夫。

正旦云：我则是裴少俊一个。

尚书怒云：可不道"女慕贞洁，男效才良"；"聘则为妻，奔则为妾"。你还不归家去。

正旦云：这姻缘也是天赐的。

李千金说她只钟情于一人，说姻缘天赐，无非是反驳裴尚书的污蔑，强调自己行为的合理和人格的纯洁。在第四折，她拒绝裴家父子，拒绝一贯梦寐以求的婚配，正是受损害者作出的抗争。她对少俊并非没有感情，但为了维护尊严，她甚至准备割舍。在戏里，作者让人们看到，渴望爱情的李千金，所看重的又非仅仅是爱情。由于李千金注重维护自己的理想和人格，因此，她敢于把封建道德和封建伦理，统统扔到脑后，理直气壮地掌握自己的命运，表现出坚毅倔强的个性。

《墙头马上》的艺术风格，和《梧桐雨》明显不同。《梧桐雨》以深沉的意境见长，《墙头马上》则以紧凑、生动的情节安排取胜。在这个戏里，作者充分显现出他擅于通过戏剧场面刻画人物形象的才能。像在第三折裴尚书撞见了重阳和端端，便打醒了正睡得

糊涂的院公查问：

> （院公做醒着扫帚打科，云：）打你娘，那小厮！（做见懵科，尚书云）这两个小的是谁家？（端端云）是裴家。（尚书云）是那个裴家？（重阳云）是裴尚书家。（院公云）谁道不是裴尚书家花园，小弟子还不去！（重阳云）告我爹爹妈妈说去。（院公云）你两采了花木，还道告你爹爹妈妈去。跳起您公公来打你娘！（两人走科，院公云）你两个不投前面走，便往后头去！

这一段戏，把小孩子的天真无邪和老院公力图遮掩的狼狈相，描绘得栩栩如生。在裴尚书不阴不阳满腹狐疑的态度面前，端端、重阳活蹦乱跳，实话实说；老院公手足无措，支支吾吾。这充满喜剧性的场面使人忍俊不禁，也使人为李千金捏一把汗，人物的形象就在戏剧的冲突中凸现出来。

第三节 马致远和《汉宫秋》

"曲状元"　汉元帝"不自由"　对历史与现实的体悟

马致远（1250? ~1321?），号东篱，大都（今北京）人[8]。他经历了蒙古时代的后期及元政权统治的前期。青年时追求功名，对"龙楼凤阁"抱有幻想；中年时期，一度出任江浙行省务官；晚年则淡薄名利，以清风明月为伴，自称"东篱本是风月主，晚节园林趣"[9]，向往闲适的生活。

马致远在元代梨园声名很大，有"曲状元"之称。他既是当时名士，又从事杂剧、散曲创作，亦雅亦俗，备受四方人士钦羡[10]。所作杂剧 15 种，现存 7 种，即《汉宫秋》、《陈抟高卧》、《任风子》、

《荐福碑》、《青衫泪》、《岳阳楼》，以及《黄粱梦》（与人合作）。其《误入桃源》杂剧尚存残曲一支。散曲作品被辑为《东篱乐府》传世。明朱权《太和正音谱》“群英所编杂剧”将他列于元人之首，明臧懋循则将他的《汉宫秋》置于《元曲选》之首。可见，在元代以后，马致远仍备受曲家重视。

《汉宫秋》是马致远的代表作。剧本以历史上的昭君出塞故事为题材。关于昭君出塞的史实，载于《汉书》的《元帝纪》、《匈奴传》和《后汉书·南匈奴传》。东汉以后，历代都有题咏昭君之作，比较值得注意的有托名王嫱写的《昭君怨》、石崇的《王昭君辞》、《西京杂记》所载《王嫱》以及唐代的《昭君变文》等。按照历史形势，汉强胡弱，《汉宫秋》却改变了胡汉之间的力量对比，把汉朝写成软弱无力、任由异族欺压的政权。作者虽然写到君臣、民族之间的矛盾，但着重抒写的，却是家国衰败之痛，是在乱世中失去美好生活而生发的那种困惑、悲凉的人生感受。就这点而言，《汉宫秋》与白朴的《梧桐雨》，有异曲同工之妙。

官吏贪墨，宵小之徒兴风作浪，这是乱世突出的征象。在《汉宫秋》中，作者写毛延寿“雕心雁爪，做事欺大压小”，他百般巧诈，一味谗谀，教唆皇帝少见儒臣，多昵女色；他敲诈勒索，中饱私囊；王昭君就是因为不肯行贿，遭到他的暗算，结果发配永巷，长居冷宫。后来，毛延寿还勾结番邦，背叛朝廷，致使朝中君臣一片恐慌，整个国家陷入困境。

在马致远笔下，汉朝的文武百官都是一批“干请了皇家俸”，却不能“安社稷，定戈矛”的废物。他们平时“山呼万岁，舞蹈扬尘”，一旦有事，便互相推搪，“似箭穿着雁口，没个人敢咳嗽”。总之，文恬武嬉，招致了政权的衰败。显然，马致远对历史的认识，和他对现实生活的态度有着密切的关系。

汉室奸佞当权，阻塞贤路，外族凭陵，危机四伏，可是汉元帝完全被蒙在鼓里。《汉宫秋》楔子写他一上场就说：“边塞久盟和议策，从今高枕已无忧”，既然天下太平，便只以“后宫寂寞”为念。

他在巡视后宫时，意外地见到才貌出众而困居长巷的王昭君，从昭君的琵琶声中听出哀怨之情，心生爱怜之意，表示"我特来填还你这泪揾湿鲛绡帕，温和你露冷透凌波袜"（第一折〔油葫芦〕）。他宠爱昭君，更多的是着意于情感的契合。他称自己与昭君的姻缘是"五百载该拨下的配偶"（第二折〔梁州第七〕），在这里，马致远写汉元帝对昭君爱得如痴如醉，俨然是个怜香惜玉的多情才子[11]。

然而，汉元帝如此珍惜的姻缘，转眼间便成为泡影。他本以为，处置欺君的毛延寿易如反掌，谁知道，竟招致毛延寿献图、呼韩邪单于"索要昭君娘娘 和番"的被动局面；而满朝文武碰到危难，了无良策，却众口一词，劝他割恩断爱，以美人换取和平。这一来，身为九五之尊的汉元帝，落得个"无人搭救"的屈辱下场。他痛苦地认识到："我呵，空掌着文武三千队，中原四百州，只待要割鸿沟。"（第二折〔斗虾蟆〕）这绝望的呼喊，道出了汉元帝无可奈何万念俱灰的情怀。

汉元帝虽然贵为天子，但实际上，许多事情身不由己，一直受人摆布，甚至在送别昭君时，本想多留昭君片刻，尚书即横加干预道："陛下，不必苦死留他，着他去了罢。"汉元帝悲从中来，痛苦不堪地唱道："说甚么大王、不当、恋王嫱，兀良，怎禁他临去也回头望！"（第三折〔七弟兄〕）连多看昭君一眼、略诉衷情的自由也没有，只能酸酸楚楚地"割恩断爱"。值得注意的是，现存的《汉宫秋》多种版本，题目正名都有"汉元帝不自由"一句[12]。在汉元帝被迫舍弃昭君时，作者又让他恨恨地唱："虽然似昭君般成败都皆有，谁似这做天子的官差不自由！"这"不自由"三字，力重千钧，颇能体现出剧作家塑造汉元帝形象的苦心孤诣。

说汉元帝"不自由"，当然只是出于作者的虚拟，是一种于史无据的艺术创造[13]。不过，中唐以后，随着作家对人生思考的深化，已经有人看到掌握极大权力的帝王，也会出现极不自由的局面，李商隐曾经说："如何四纪为天子，不及卢家有莫愁。"[14]对帝

王身份的尊贵提出怀疑。在《汉宫秋》中,马致远构拟了帝王“不自由”的戏剧情境,还让他在灞桥送别时感慨“小儿家出外也摇装”,流露出对平民生活的羡慕。随着剧情的推进,作者逐步转换了汉元帝的感情色彩,让一个拥有三宫六院的皇帝,更多地表现出有如普通人的情感愿望,从而引发人们对他更多的同情,在他身上看到无力主宰自身命运的悲剧。由于“不自由”的汉元帝毕竟头戴冕旒,这华贵的枷锁使他更感受到超乎寻常的压力。在脍炙人口的〔梅花酒〕一曲中,他唱道:“……他、他、他伤心辞汉主,我、我、我携手上河梁。他部从入穷荒,我銮舆返咸阳。返咸阳,过宫墙;过宫墙,绕回廊;绕回廊,近椒房;近椒房,月昏黄;月昏黄,夜生凉;夜生凉,泣寒螿;泣寒螿,绿纱窗;绿纱窗,不思量。”幽深的宫苑,与汉元帝落寞的心情互相衬托,酣畅淋漓地抒写出一个空有尊贵名分却又无法支配自己命运的人内心的悲凉与哀伤。

作者在第四折写汉元帝对昭君的思念,进一步渲染他孤苦凄怆的心境。在汉宫,人去楼空,汉元帝挂起美人图,苦苦追忆,朦胧间昭君入梦,梦醒则茫然若失,只是孤雁哀鸣,“一声声绕汉宫,一声声寄渭城”,凄厉地陪伴他度过寂寞的黄昏。整个戏,就在浓郁的悲剧氛围中结束,含蓄而深沉地传达出人生落寞、迷惘莫名的意境。

剧中的王昭君,也与汉元帝一样,受到命运的播弄。她空有才情与美貌,但事事总不如意。皇宫选美,使她离乡别井;毛延寿弄权,她被打入冷宫;偶然间得遇恩宠,却又好景不长,被迫和番;后来身入异邦,她眷恋汉朝,义不受辱,投江自尽。在《汉宫秋》里,作者对王昭君的形象虽然着墨不多,但依然写得相当突出。她是乱臣贼子横行天下时代的牺牲品。

在金元之际,马致远选择了汉室受到凌辱的历史题材,不能说他不曾寄寓着对现实生活的感受。环绕着汉元帝、王昭君的形象,他向人们揭示的,主要是对历史、对人生的体悟。他通过戏剧冲突,抒发自己无法主宰命运、只能任由播弄的悲哀。加上《汉宫

秋》以“秋天”的意境作为结撰全剧的背景，突出秋的萧瑟悲凉，更使整个戏笼罩着灰暗荒漠的气氛，这又表达出作者对时代的体验和认识。

第四节　马致远的神仙道化剧和《陈抟高卧》

全真教的盛行　《黄粱梦》　《陈抟高卧》
避祸意识

在悲剧时代如何摆脱苦难，马致远有他独特的思考。

马致远有“万花丛里马神仙”之誉，在其现存的杂剧作品中，神仙道化题材占了相当大的比例，说明他与盛行于元代的全真教有着密切关系。在元代，全真教主要人物邱处机备受元太祖成吉思汗的尊崇，一些志不获骋的文人，在内心十分苦闷而又无法摆脱的情况下，往往较易受到全真教的影响[15]。全真教主张儒、道、佛三教合一，性命双修，提倡“外则应缘，内则养固；心上忘机，意不着物”的处世态度[16]，劝告人们珍重“吾身”、认识“真吾”，参悟生命的真谛[17]。这一类说教，对于仕途失意、焦躁彷徨的知识分子来说，无疑具有抚慰的作用。因此，全真教成为不少文人精神的避难所。马致远的神仙道化剧正是在这一特定文化背景下产生的。在这些剧本中，马致远借鉴、吸取了全真教的思想主张，宣扬人生在世，应与世俗社会保持不即不离的关系，求取心理上的安慰和平衡，化解生活中的种种痛苦。至于《黄粱梦》写钟离权度脱吕洞宾，《岳阳楼》写吕洞宾度脱柳精，《任风子》写马钰受了王重阳点化之后便去度脱任屠，大体按全真教的传承关系，即照钟离权传吕洞宾，吕洞宾传王重阳，王重阳传马钰的次序编成[18]，可见，马致远的几个神道剧，基本上是依据全真道统而结撰的一组系列戏。

马致远与多人合作的《黄粱梦》[19]，含义比较深刻，在神道剧中较有代表性。剧中的主人公吕洞宾，幼习儒业，他自称：“策蹇上

长安,日夕无休歇。但见槐花黄,如何不心急?"热切地希望一举夺魁,功成名就。当钟离权劝他出家时,他傲慢地不予理睬,声言向往"居兰堂住画阁"的生活,对"草衣木食,干受辛苦"的仙家景况十分鄙夷。他的言行,实际上概括了一般热衷功名利禄的士子的共同心理。

然而,作者写吕洞宾在一顿饭的工夫里,做了一个很奇怪的梦:梦中的吕洞宾考取功名,官拜兵马大元帅,踌躇满志,威风八面。可是,一旦身处宦海,便经历了喝酒吐血、受贿卖阵、妻子变心、争执被杀等一连串惊心骇魄的事件,当他深受酒、色、财、气之祸后,才大梦初醒,幡然彻悟,知道了仕途凶险异常,伴随功名利禄的是无边苦海。在剧中,作者采用了梦境叙事的技巧,使神仙道化的题材转化为关于知识分子命运的寓言故事,高度概括了官场的腐败,以及涉足其中的知识分子本性的"迷失",颇能发人深省。这个戏,梦境是虚的,而梦境中的宦海生涯,却以人间现实为依据。这种虚中有实的写法,冲淡了题材本身的"神道"色彩,使之具有批判现实的意义。由此可见,马致远提倡"求仙悟道",和他对恶浊官场的厌恶情绪,有着密切联系。

《陈抟高卧》是马致远一部耐人寻味的神仙道化戏。剧中的主人公陈抟,一上场就说:"吾徒不是贪财客,欲与人间结福缘",表明了他既是仙家,又关怀人间,是一个与社会不即不离的高人。他身处乱世,盼望着天下大治,当他发现"中原地分旺气非常,当有真命治世"时,异常兴奋,随即下山,到汴梁开卦肆,伺机点拨他心目中的太平天子赵匡胤。他下山的动机很明确:"这五代史里胡厮杀、不曾住程,休则管埋名隐姓,却教谁救那苦恹恹天下生灵?"(第一折〔醉中天〕)他指点赵匡胤用兵之道,预期出现"治世圣人生,指日乾坤定"的局面。而当赵匡胤得了天下,陈抟便飘然引退。他对功名利禄看得极透:"三千贯二千石,一品官二品职,只落的故纸上两行史记,无过是重卧列鼎而食。虽然道臣事君以忠,君使臣以礼;哎! 这便是死无葬身之地,敢向那云阳市血染朝衣。"(第三

折〔滚绣球〕）因此，他“推开名利关，摘脱英雄网”，以超脱心态拒绝诱惑，坚心清修。陈抟既有用世之意，又有避祸之心。而在避祸这一点上，《陈抟高卧》与《黄粱梦》是相通的。陈抟的态度，是封建时代知识分子在入世的利弊得失问题上产生思想矛盾的一种反映。

《陈抟高卧》中的一些曲词，写得十分出色，像第四折〔双调·新水令〕：“半生不识晓来霜，把五更打在老夫头上。笑他满朝朱紫贵，怎如我一枕黑甜乡，揭起那翠巍巍太华山光，这一幅绣帏帐。”造语豪俊潇洒，恰切地表现出陈抟在抛却名利之后闲逸的心态和融入大自然的舒畅情怀。

注 释

〔1〕关于元剧四大家，元明清三代许多评论家各有不同的提法，如周德清说“关、郑、白、马”（《中原音韵》），何良俊说“马、郑、关、白”（《四友斋丛说》），王骥德说“王、关、马、白”（《曲律》），徐复祚说“马、关、白、郑”（《曲论》）。但关、白、马三人总是被列入“四大家”之内的，有争议者只是王与郑。

〔2〕见王博文《白兰谷天籁集序》，载于《白朴戏曲集校注》，王文才校注，人民文学出版社 1984 年版。

〔3〕据《青楼集》说，白朴对“高洁凝重”的“天然秀”尤为赏识。贾仲明的〔凌波仙〕吊词也说到他“拈花摘叶风诗性，得青楼薄倖名”。

〔4〕同注〔2〕。

〔5〕《录鬼簿》录白朴所著剧目为：《绝缨会》、《赴江江》、《东墙记》、《梁山泊》、《赚兰亭》、《银筝怨》、《斩白蛇》、《梧桐雨》、《幸月宫》、《崔护谒浆》、《钱塘梦》、《高祖归庄》、《凤凰松》、《墙头马上》。

〔6〕关于金元时代《明皇击梧桐图》的题画诗以及这些诗的作者与元好问、白华等人的关系，日本竹村则行教授有过考析，详见《〈梧桐雨〉里“明皇击梧桐”故事及探源》，载九州大学《文学研究》第八十八辑，1991 年版。

〔7〕枚乘《七发》说：“龙门之桐……其根本死半生。”后来以此比喻丧偶。所以贺铸在〔鹧鸪天〕也有“梧桐半死清霜后，头白鸳鸯失伴飞”的句子。

至于以梧桐夜雨表现愁苦意蕴者，则有温庭筠的〔更漏子〕："梧桐树，三更雨，不道离情更苦；一叶叶，一声声，空阶滴到明。"

〔8〕马致远生卒年的考订，参见李修生《元杂剧史》，江苏古籍出版社1996年排印本，第155页。

〔9〕见马致远〔双调·清江引·野兴〕。

〔10〕天一阁本《录鬼簿》贾仲明补挽词云："万花丛里马神仙，百世集中说致远，四方海内皆钦羡。战文场曲状元，姓名香贯满梨园。"

〔11〕《汉书·元帝纪》称："元帝多材艺，善史书。鼓琴瑟，吹洞箫，自度曲，被歌声，分刌节度，穷极幼眇。"《汉宫秋》注重写他有文人气质，不为无据。

〔12〕《古名家杂剧》、《古杂剧》、《酹江集》诸本，题目正名均有"毛延寿叛国开边衅，汉元帝一身不自由"二句。

〔13〕《汉书·元帝纪》载，汉元帝在临终前办的一件大事就是表扬呼韩邪单于"不忘恩德，向慕礼义"，"赐单于待诏掖庭王樯为阏氏"，并改元为"竟宁"，取边境安宁之意（参见颜师古注引应劭语）。而《汉宫秋》所写与历史记载出入较大。

〔14〕见李商隐《马嵬》（其二），《玉谿生诗集笺注》卷三，上海古籍出版社1979年排印本。句中"天子"指唐玄宗李隆基。

〔15〕罗锦堂《现存元人杂剧本事考》（中国文化事业公司1960年版）云："元人杂剧取材于宗教者，道教多于佛教。盖自太祖成吉思汗礼遇全真派道士邱处机而受其教以后，有元一代，历朝君主，皆尊崇之；至元中叶以后，佛教势力始渐兴盛。当时文士，志不得伸，内心空虚，厌恶现实，而又不能潜修佛理，安于寂灭，故所受道教影响尤甚。"（第三章第七节）

〔16〕见《丹阳真人直言》（《道藏》正乙部）。

〔17〕相传为吕洞宾所撰的《玄宗正旨》有"吾庐莫便说吾身，认得真吾乃见真"语。见《全真秘要》，中国人民大学出版社1992年排印本。

〔18〕参见《中国神仙画像集》，上海古籍出版社1996年版，第119、202、203页。

〔19〕明朱权《太和正音谱》将《黄粱梦》置于马致远名下，并注云："第三折花李郎，第四折红字李二。"又《录鬼簿》称"第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二"，可参看。

第五章　北方戏剧圈的杂剧创作

元杂剧这朵奇葩,最初是在北中国的广袤大地上绽开的。

成书于元至顺元年(1330)的锺嗣成的《录鬼簿》,大致上按时间先后记录了元杂剧作家的生平和创作情况。该书将元杂剧作家大致分为三类:"前辈已死名公才人有所编传奇行于世者","方今已亡名公才人余相知者"及"已死才人不相知者","方今才人相知者"及"方今才人闻名而不相知者"。其中"前辈已死名公才人有所编传奇行于世者",共56人,可以说是元杂剧创作的第一批作家。他们的籍贯基本上在北方[1],虽然关汉卿、白朴等人在元统一中国后到了南方,但其创作活动主要是在北方进行的。他们的创作活动年代,大致是从蒙古灭金(1234)至元成宗元贞、大德年间(1295~1307),这也正是元杂剧从兴起到繁荣鼎盛的时期。

从《录鬼簿》所谓"前辈"作家的籍贯来看,这些作家又以大都(17人)、真定(7人)、东平(5人)、平阳(6人)最为集中,可见以这四个地方为主体形成了相对集中的作家群。这四个作家群并不是封闭的,彼此之间由于作家的流动而进行着频繁的交流[2],同时它们的影响又旁及附近的地区,从而构成了以大都为中心,包括河北、山西、山东以及河南和安徽的北部这一广大地域的北方戏剧圈。

北方戏剧圈的杂剧创作,既有着共同的时代精神和总体风格,同时又由于各自地域文化的特色而呈现出不同的风貌,犹如五彩云霓,将北方的天穹妆点得云蒸霞蔚,气象万千。

第一节　大都作家群的杂剧创作

全国政治和文化的中心　　庞大的市民阶层及他

们对文化娱乐的需求、审美趣味、价值取向　大都作家群的形成　纪君祥与《赵氏孤儿》　杨显之与《潇湘雨》　石子章与《竹坞听琴》　王仲文与《救孝子烈母不认尸》

大都原是金朝的首都,称中都。在蒙古灭金的过程中,这个城市曾遭受战火的重创。至元八年(1271),忽必烈定国号为大元。次年二月,大都正式定为元朝的首都。早在至元元年(1264),忽必烈就开始对大都进行大规模重建,包括在旧城西北修建新城。至元十三年(1276),大都城基本建成。随着元王朝统一中国,大都城不仅成为中国政治和文化的中心,而且迅速发展成为经济繁荣、消费性商业色彩浓厚的大都会。

王恽(1227~1304)在《日蚀诗》中说至元十四年(1277),大都的居民有十万家。以一户四至五口人计算,则当时大都的居民约有四五十万人之众。这些居民中,包括王公贵族、官僚和他们的家眷,更多的则是广大的下层市民——包括各行各业的工匠(官匠、民匠)、经纪人、买卖人、小贩、小吏、侍从、奴仆以及医卜星相之流。正是他们,构成了大都市民阶层的主体。他们对文化娱乐的需求、审美趣味及价值取向,为杂剧艺术之花的盛开提供了肥沃的土壤和充足的养分。

关于大都杂剧创作和演出的具体情况,由于史料的缺乏,我们难以确切得知。但《录鬼簿》所载"前辈"作家大都籍的即占17人,其中包括了关汉卿、马致远、王实甫等第一流作家;夏庭芝《青楼集》记载当时的杂剧名艺人,经常在大都演出的,就有二十多人,其中包括最负盛名的珠帘秀、顺时秀、天然秀、司燕奴等人。另外,大都作为元王朝的首都,政治和文化的中心,散居于北方各地的作家们到过大都,或在大都进行过创作活动的也不少。像东平作家高文秀,据《录鬼簿》记载被"都下人号小汉卿",这说明他在大都有过创作活动,受到大都人的赏识,并将他与关汉卿并称。这一情

形清楚表明，大都的杂剧创作和演出活动十分活跃，是北方戏剧圈的创作中心，前期的杂剧艺术之花在这里绽开得最为硕大，也最为艳丽。

大都作家群以关汉卿为领袖，贾仲明《凌波仙》吊词称他是"驱梨园领袖，总编修帅首，捻杂剧班头"，说明他在戏曲界的崇高声望。同时，大都作家彼此间的联系也十分密切。据《录鬼簿》记载，与关汉卿有交往的大都剧作家就有杨显之、梁进之、费君祥等人。如"杨显之"条云："大都人，关汉卿莫逆之交，凡有文辞，与公较之。号杨补丁是也[3]。"这里所说的"文辞"，自然应该包括杂剧剧本的创作。这种密切的交往和切磋，对杂剧艺术的提高以及创作风格的趋同，当然是大有助益的。

大都作家群除关汉卿、马致远、王实甫外，成就较著者还有纪君祥、杨显之、石子章、王仲文等人。

纪君祥，一名天祥，生平事迹不详。钟嗣成《录鬼簿》说他"与李寿卿、郑廷玉同时[4]。"所撰杂剧 6 种，今存《赵氏孤儿》1 种，另《松阴梦》有残曲存于《雍熙乐府》等曲籍中。

《赵氏孤儿》是一部历史剧。其本事见于《左传》、《史记·赵世家》，但两书所记差异较大。本剧主要依据《史记》敷演而成，但情节上作了较多改动。剧本写春秋时晋灵公昏愦不君，武将屠岸贾擅权，将大臣赵盾满门抄斩，其子驸马赵朔亦被逼自杀。赵朔妻在幽禁中生下赵氏孤儿，被赵朔门客程婴偷带出宫。屠岸贾得知后，下令屠杀全国所有半岁以下婴儿。程婴为保赵家骨血，与退休老臣公孙杵臼商议，将自己的儿子送给公孙，顶替赵氏孤儿，然后出首，揭发公孙收藏了赵氏孤儿。结果程子被杀，公孙自杀，程婴被屠岸贾收留为门客，所携赵氏孤儿也被屠岸贾认为义子。20 年后。孤儿长大成人，程婴告之以真相，终于报了大仇。

《赵氏孤儿》显然是一部具有浓郁悲剧色彩的剧作。奸臣屠岸贾的残暴狠毒与程婴、公孙杵臼等人冒死历险、慷慨赴义的自我牺牲精神构成了尖锐激烈的戏剧冲突。屠岸贾为了个人私怨而杀

害赵盾全家，为了搜捕赵氏孤儿而不惜下令杀死全国的小儿，这种令人发指的残忍行径，使他成为邪恶的化身。由于他得到昏君的宠信，掌握了大权，这就使得程婴、公孙杵臼等人为救护无辜而进行的斗争特别艰巨，甚至要以牺牲生命和舍弃自己的后代为代价，从而构成了全剧惨烈悲壮的基调。王国维在《宋元戏曲考》里将此剧与关汉卿的《窦娥冤》并提，指出："剧中虽有恶人交搆其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。"洵为切中肯綮之论。剧本最后以除奸报仇结局，则鲜明地表达了中国人民"善有善报，恶有恶报"的传统观念，完成了复仇的主题。

在对《赵氏孤儿》的研究中，曾涉及作者写作本剧是否有反元复宋的民族意识的问题。宋王室自认是春秋晋国赵氏的后裔，因而对保存赵孤的程婴、公孙杵臼等多次加以追封[5]。南渡之际，徽、钦二帝被掳，赵宋王朝风雨飘摇，"存赵孤"更被赋予了强烈的现实政治意义[6]。宋室覆亡之后，人们仍把一些忠臣义士、遗民故老反元复宋的行动直接与历史上程婴、公孙杵臼等人保存赵孤的行为相联系。如文天祥曾写诗赞扬抗元忠臣家铉翁云："程婴存赵真公志，奈有忠良壮此行。"元世祖至元年间，元江南释教总统杨琏真珈发掘南宋六代皇帝的陵墓，弃骨草莽，唐珏等人暗中收拾遗骨埋葬。罗有开在《唐义士传》中对此事评论道："吾谓赵氏昔者家已破，程婴、公孙杵臼强育其真孤；今者国已亡，唐君玉潜匮藏其真骨。两雄力当，无能优劣。"可见，"存赵孤"一事，在当时人们心目中的确是一个敏感的、具有强烈政治暗示的话题。我们虽然难以考察纪君祥撰写此剧的真实动机，但在宋亡不久的元代舞台上演出这一历史故事，而且让主人公高唱"凭着赵家枝叶千年永"，"你若存的赵氏孤儿，当名标青史、万古留芳"等曲辞，至少在客观上与当时广大汉族人民普遍存在的反元复宋的思想情绪是相吻合的。当然，我们注意到此剧具有民族意识的一面，并不代表此剧的意义仅仅局限在这一点。在邪恶势力黑云压城、风雨如磐的黑暗年代，

呼唤正义，讴歌为正义而献身的自我牺牲精神，并坚信正义必将战胜邪恶，应该是此剧广受欢迎、流传久远的更重要的原因。

《赵氏孤儿》的人物形象塑造也颇具特色。剧中的一批正面人物形象，作者赋予他们不畏强权，见义勇为，视死如归的崇高品格。但他们性格的完成，并不是标签式的抽象道德观念的外化，而是在剧情的展示和尖锐的矛盾冲突中加以凸现的，因而显得真实感人。例如程婴，最初受托救护赵孤时，还是出于单纯的报恩思想，而当屠岸贾声言要杀尽晋国"半岁之下，一月之上"的小儿以后，他的舍弃己子的举动，就不仅仅是为了一个赵孤，同时也是为了挽救更多的无辜，他的思想境界明显地有一个升华的过程。在剧本第三折，狡诈的屠岸贾让程婴拷打公孙杵臼，以试其真伪。程婴为保住赵孤，既要担当卖友求荣的恶名，又要亲手拷打共谋者，特别是屠岸贾当着程婴的面，亲手将假冒赵孤的程子剁为三段，这都使程婴处于常人所无法承受的巨大精神重负之下。而程婴在严峻的考验面前，强忍悲痛，始终不露破绽。正是在这种尖锐激烈的矛盾冲突中，程婴忍辱负重、沉着坚毅、视死如归的思想性格特点，得到了充分的表现。

《赵氏孤儿》是我国最早流传到国外的古典戏剧著作之一。早在公元1733年就传到法国。次年法国《水星杂志》发表了法译片断，1735年巴黎出版的《中华帝国全志》刊登了法文节译本。从18世纪30年代中期到60年代初期，又在英国几经翻译、出版。此外，意、法、德等国著名作家都曾改编上演过此剧[7]。

杨显之，大都人，与关汉卿为莫逆之交。贾仲明《凌波仙》吊词说著名女艺人顺时秀称他为"伯父"，可见是一位熟悉勾栏生活，与下层艺人关系密切的作家。所撰杂剧共8种，今存《临江驿潇湘秋夜雨》、《郑孔目风雪酷寒亭》两种，前一种成就较高，影响也较大。

《临江驿潇湘秋夜雨》，简称《潇湘雨》，是一部以男子负心为题材的作品。儒士崔通未仕前娶张翠鸾为妻，曾信誓旦旦地表示：

"小生若负了你呵,天不盖,地不载,日月不照临。"可一旦高中状元,便抛弃发妻而另娶试官之女,以为攀附之阶。当翠鸾历经辛苦找到他时,他不仅不认翠鸾,反诬翠鸾为逃婢,发配沙门岛,并嘱解差在途中将她害死。作品以犀利的笔触,将一个趋炎附势、人格卑下的无行文人的丑恶灵魂,无情地揭露了出来。

封建社会的某些知识分子一旦得志,往往抛弃原来患难与共的妻子,另娶高门,寻求仕途上的靠山;而许多权贵也希望通过儿女婚事,笼络新贵,以巩固自己的权势,因此造成了种种婚姻悲剧。此剧反映的就是这种现象。从剧本的具体描写中,我们不难体会到作者对此类现象的深恶痛绝,和对受害妇女悲惨命运的深切同情。但剧本的结尾,作者却让崔通在未受到惩罚的情况下,与翠鸾重续鸾胶,显得极其勉强,反映了作者无法找到解决此类问题的办法的历史局限,也在一定程度上破坏了全剧的悲剧性。

《潇湘雨》以描写人物心理见长。剧本第三折把荒郊空野、风雨交加的凄凉景象,与翠鸾披枷带锁、负屈衔冤的痛苦心情融为一体,曲辞如泣如诉,扣人心弦,宾白关目朴实无华,切合人物情境,历来为人们所激赏。

石子章,大都人,生平事迹不详[8]。所撰杂剧两种,今存《秦翛然竹坞听琴》一种,另一种《黄桂娘秋夜竹窗雨》有佚曲载于《词林摘艳》中。

《竹坞听琴》写道姑郑彩鸾与书生秦翛然的爱情故事。它的基本戏剧冲突,并不像大多数爱情剧那样着力于表现封建礼教及其代表封建家长与青年的矛盾,而是道家清规戒律与郑彩鸾对世俗生活和人间情爱追求的对立。因此,运用较多"独白"来充分展示人物内心情感世界,乃是此剧的一大特色。"人说道出家的都待要断尘情,我道来都是些假、假!"从郑彩鸾对道庵违背人性的禁欲条规的控诉中,不难看出作者对于人的正常感情和正常生活要求的肯定,使得此剧成为一曲洋溢着人性光辉的世俗情歌。此剧在情节上多用巧合,曲文晓畅而富情韵,是元剧中较优秀的作品。

王仲文,大都人,生平事迹不详[9]。所撰杂剧10种,今存《救孝子烈母不认尸》一种。该剧的题旨有两点:一是歌颂贤德刚烈的母亲李氏,她让亲生儿子杨兴祖去应征从军,却将丈夫亡妾所生的次子杨谢祖留在家中。当谢祖被冤系狱时,她为救护谢祖,勇敢地与官府抗争,表现得坚韧顽强。另一点是赞颂清官王脩然的清廉公正。王脩然在历史上实有其人,《金史》有传。民间传说常把一些清官断狱的故事附会在他身上,在元杂剧中,他是一个可与包拯媲美的清官形象。然而此剧更值得我们重视的,乃是在描述冤狱过程中对元代社会秩序混乱、道德沦丧、吏治腐败现象的揭露。王脩然说道:"俺这衙门如锅灶一般,囚人如锅内之水,祗候人比作柴薪,令史比着锅盖。怎当他柴薪爨炙,锅中水被这盖定,滚滚沸沸,不能出气,蒸成珠儿,在那锅盖上滴下,就与那囚人衔着冤枉泪一般。"这里对冤狱的描写,与关汉卿的《窦娥冤》有异曲同工之妙。另外,此剧对元代军户生活也有较具体的描写,颇具历史价值。

第二节 河北作家群的杂剧创作

真定及其特定的社会政治、经济、文化环境　李文蔚与《燕青博鱼》　尚仲贤与《柳毅传书》　戴善甫与《风光好》　郑廷玉与《看钱奴》

河北作家群以真定为主,同时旁及大名、保定、涿州、彰德等地区[10]。真定,即今河北正定。这里能够成为前期杂剧创作的重镇,是和它特定的社会政治、经济、文化环境分不开的。

隋唐以来,真定由于地处南北交通要道,逐渐发展为一个人口稠密,商业繁盛的城市。宋金对峙时期,这里成了南北文化的交汇之处。南宋孝宗乾道六年(1170),诗人范成大出使金国,途经真定,看到了这里保存的北宋大曲歌舞的演出,不禁感慨系之,说:"虏乐悉变中华,唯真定有京师旧乐工,尚舞高平曲破[11]。"在蒙古

灭金及此后相当长一段时间里，真定一直由汉人世侯史天泽家族所控制。史氏家族比较注意推行涵养民力、发展生产的政策，曾有效地解决了兵民未分，赋役无定法及国兵奥鲁的骚扰等问题，社会生产得到较快的恢复和发展。“真定路之南门曰阳和，……左右挟二瓦市，优肆倡门，酒垆茶灶，豪商大贾，并集于此。大抵真定极为繁丽者”（纳新《河朔访古记》卷上）。从时人的这些实录中不难看出，相对于金元之际北方广大地区生产力所受到的巨大破坏，真定地区可称得上是一块沙漠中的绿洲。

真定世侯史天泽父子还是具有较高文学修养的人。天泽本人是散曲作家，《录鬼簿》列为“前辈已死名公，有乐府行于世者”；其子史樟，即史九散仙，也曾撰写过杂剧。他们都喜欢交纳文人。相对安定的社会环境，当权者对文人宽容的态度，像一块巨大的磁石吸引着众多流寓失所的文人名士向真定地区聚集，王若虚、元好问、白华白朴父子，就是其中声名较著者。

《录鬼簿》记载的前期真定杂剧作家主要有白朴、李文蔚、尚仲贤、戴善甫、侯正卿、史樟、江泽民等七人，此外还有大名李进取、陈宁甫，保定彭伯威，涿州王伯成，彰德赵文殷、郑廷玉等人，他们共同构成了河北作家群。

李文蔚，曾任江州路瑞昌县尹。白朴所作《夺锦标》词，题为“得友人王仲常、李文蔚书”，有句云：“梦里封龙旧隐，经卷琴囊，酒尊诗笔。”此词作于至元十七年（1280），词中“封龙”指封龙山，在真定境内。据此可知他们年青时是感情深笃交往密切的朋友。李文蔚所撰杂剧共 12 种，今存 3 种：《同乐院燕青博鱼》、《张子房圯桥进履》、《破苻坚蒋神灵应》。

李文蔚存世的《燕青博鱼》和佚作《燕青射雁》，是元杂剧中仅有的两部写燕青故事的戏。燕青是《水浒传》描写的梁山泊一百零八个好汉之一。作为《水浒传》成书之前在民间流传阶段的一环，此剧与高文秀的《黑旋风双献功》、康进之的《李逵负荆》等剧一样，具有珍贵的文献价值。剧写梁山好汉燕青，因违误军令，被

宋江赶下山去,以贩鱼为生,结识了燕和、燕顺兄弟。燕和之妻王腊梅与杨衙内通奸,被燕青发现,与燕和同来捉奸。杨衙内仓皇逃走后,反将燕青、燕和捉拿,下在死囚牢中。后来他们在燕顺的帮助下脱险,并将杨衙内、王腊梅拿获,押上梁山处死。此剧的情节虽然为后来《水浒传》所无,但剧本对权豪势要横行无法的揭露、和对梁山英雄抗暴除害反抗精神的歌颂,与《水浒传》是一脉相通的。此剧曲文本色质朴,如第一折燕青所唱《燕过南楼》曲:

> 我是一个混海龙摧鳞去甲,我是一个爬山虎也罗奈削爪敲牙。往常时我习武艺学兵法,到如今半等也不纳。则我这拿云手怕不待寻觅那等瞎生涯,我能舞剑偏不能疙查查敲象板,会轮枪偏不会支楞楞拨琵琶,着甚度年华。

将一位失路英雄悲愤无奈的心情刻画得相当生动贴切。孟称舜评此剧文辞"固非名手不办"。唯剧本头绪较繁,人物杂出,脉络欠连贯。

尚仲贤,曾任江浙省务提举,后弃官归去。所作杂剧 10 种,今存 3 种:《洞庭湖柳毅传书》、《汉高祖濯足气英布》、《尉迟恭三夺槊》。而以《柳毅传书》最为著名。

《柳毅传书》本自唐人传奇《柳毅传》。这一故事在宋元时期流行颇盛[12],但只有此剧完整保存了下来。剧写洞庭龙君之女三娘,婚后备受丈夫泾河小龙虐待,被罚往水边牧羊。落第书生柳毅路经此处,对龙女的遭遇深表同情,遂为她传书报讯。她的叔叔钱塘火龙闻讯大怒,率领水卒,打败了泾河小龙,救回三娘。后柳毅与三娘结为夫妻。

此剧虽然涂抹了一层浓厚的神话色彩,但折射出的仍然是现实人间社会的图景。在封建时代,夫权是捆缚妇女的一条粗大的绳索,造成了无数妇女的悲惨命运。此剧反映的就是这一现实问题。"他鹰指爪,蟒身躯;忒躁暴,太粗疏。但言语,便喧呼;这琴

瑟，怎和睦。可曾有半点儿雨云期，敢只是一划的雷霆怒”。三娘的这些悲怨凄惨的诉说，使我们看到了在夫权压迫下的妇女饱受摧残的身影。柳毅是一个至诚书生的形象。他见义勇为，不辞劳苦，救助受丈夫逼害的无辜妇女，体现了中国人民富有同情心的传统美德。他和三娘人神结合的爱情，符合广大观众的愿望，又具有浪漫色彩，这是此剧广受欢迎的重要原因。

此剧文辞本色而秀丽，关目紧凑而热闹，波澜迭起，境界阔大。第二折钱塘火龙与泾河小龙大战的场景，由正旦扮电母，以向泾河老龙报告战况的形式用曲、白结合说唱出来，明显带有说唱文学向戏曲过渡的痕迹。

戴善甫，一作善夫，曾任江浙行省务官。与尚仲贤既是同里，又是同僚，关系密切。所撰杂剧 4 种，今仅存《陶学士醉写风光好》1 种。

《风光好》男主人公陶谷史有其人，其故事则出于《南唐近事》、《玉壶清话》等宋人笔记。剧写宋初陶谷奉命出使南唐，意图说降。南唐丞相宋齐丘令韩熙载设宴款待，席中派妓女秦弱兰对陶进行诱惑。陶正色拒绝，回旅舍后却题“独眠孤馆”隐语于壁上。韩熙载等侦知后，又派弱兰化妆成驿卒之妇勾引陶谷，陶果然中计，并题《风光好》词赠与弱兰。宋齐丘再次设宴，命弱兰当堂歌《风光好》词，陶羞愧难当，遂弃官逃往吴越国，后与弱兰成婚。此剧讽刺了陶谷假道学的面目，但没有简单地将他作为一个反面人物来处理，而是力图揭示在他身上人性的力量与道学要求的对立，灵与肉的搏斗，让人性力量的轻易取胜来凸显道学的虚伪和不堪一击，具有鲜明的市民文学的特色。剧本构思巧妙，意趣盎然，文辞天然本色，是元剧中较优秀的讽刺喜剧。

郑廷玉，著有杂剧 23 种，今存《楚昭王疏者下船》、《布袋和尚忍字记》、《宋上皇御断金凤钗》、《包待制智勘后庭花》、《崔府君断冤家债主》、《看钱奴买冤家债主》等 6 种。

郑廷玉的现存剧作中既有历史题材，也有公案、神仙道化、社

会伦理等题材，呈现出眼界阔大、题材多样化的特点。与此相应的，是他的剧作思想内容亦较为复杂。其中既有对元代社会黑暗腐朽现象的深刻揭露和批判，又有对封建伦理道德、佛道消极观念的露骨的宣扬和礼赞，两者交织，瑕瑜互见。其中写得较好的是《看钱奴》一剧。

《看钱奴》取材于晋干宝《搜神记》中的"张车子"故事。剧写秀才周荣祖上京应举，将家财埋在地下。穷汉贾仁在佛前祈福，因周荣祖的父亲曾对佛不敬，故神灵遂将周家财富借与贾仁 20 年。贾仁到周家掘到宝藏，变为大财主，周荣祖则沦为穷人。周荣祖饥寒交迫，无奈将儿子卖给贾仁。贾仁悭吝成性，作了 20 年的"看钱奴"，死后财产仍归了周家。

这个剧的主旨是借周、贾二人的荣枯转换，宣扬贫富天定，因果报应的思想，消极的一面是显而易见的。但其中用漫画手法涂抹守财奴的形象，把财主贪婪悭吝的心理和伪善狡诈的手段，刻画得入木三分，又有着明显的积极因素。像第二折的贾仁买子，他连别人出卖亲子的钱都要赖掉，连替他作中人的门馆先生都要叫他赔钱。为了攫取财富真是到了灭绝人性的地步，在第三折，作者用夸张的手法，敷演出买鸭挝油、狗舔指头、马槽发送、借斧断尸等喜剧性场面，刻骨入髓地揭示了一个守财奴损人利己的本性和贪婪悭吝的心理。

贾仁这一守财奴的形象，概括了剥削阶级里许多人物的共同特征，具有很高的典型意义。我们从明代徐复祚的杂剧《一文钱》中的卢至、清代吴敬梓的《儒林外史》中的严贡生等吝啬鬼形象身上，可以看到此剧的深远影响。

第三节　山东作家群的杂剧创作

东平相对安定的社会环境、良好的文化环境、丰厚的民间演剧传统　　水浒戏创作的中心　　康进

之与《李逵负荆》、高文秀与《双献功》　李好古与《张生煮海》　武汉臣与《老生儿》

山东作家群以东平人数居多，同时也包括济南、棣州、益都等地的作家。元初的东平行台辖境甚广，今天山东省的济宁、兖州、泰安、德州等地区均包括在这一范围内。东平能够成为前期杂剧创作的活跃之地，其情形与真定十分相似。在金末元初这一历史阶段，东平在汉人世侯严实、严忠济父子辖领之下。他们比较注意辖区内社会的稳定，采取了一些发展生产，涵养民力的政策，故在一定程度上制约了蒙古游牧民族对中原地区的直接破坏，保持了辖区内社会的相对安定繁荣。马可波罗在元统一之初曾到过东平，他曾描述东平是"一座雄伟壮丽的大城市，商品与制造品十分丰盛"，"有一条深水大河流过城南，……大河上千帆竞发，舟楫如织[13]。"证以史籍，马可波罗的描述大致上是准确的。如刘一清《钱塘遗事》记载，南宋太后等降元后北上，路过东平，曾说："此处风俗甚好，商旅辐辏，绢、绵价极贱，一路经过，惟此为最。"

严氏父子还重视文治，喜延揽人才，"四方之士闻风而至，故东平一时人材多于他镇。"（《元史·宋子贞传》）如元好问、杜仁杰、胡祇遹、王磐、杨奂、商挺等著名文人，都曾寓居东平。又据元好问《东平府新学记》，严忠济于宪宗二年（1252）重修府学，招诸生近百人。著名杂剧作家高文秀，即为府学生员。在那个斯文扫地、芹藻无光的时代，东平地区相对是文士的一方乐土。

东平的民间文艺活动也十分活跃。至元三年（1266），朝廷一次即"召用东平乐工凡四百一十二人"（《元史·礼乐志》），足见东平本地乐工人数的众多。今存南戏《错立身》的女主角王金榜，是早期东平散乐。所谓散乐，指的即是民间剧团和艺人。杜仁杰的《庄家不识勾栏》套曲，生动记录了元代早期杂剧演出的实况，是研究杂剧史的珍贵史料。据一些研究者指出，套曲所描述的演剧场面，正是东平的实际情况[14]。

相对安定的社会环境，良好的文化氛围，丰厚的民间演剧传统，如阳光雨露，滋养了东平杂剧艺术之花的茁壮开放。

据《录鬼簿》记载，前期作家中东平籍的有高文秀、张时起、李好古、顾仲清、张寿卿等五人。另外，还有济南的武汉臣、岳伯川、棣州的康进之、益都的王廷秀等，他们构成了山东作家群。

谈山东作家群，不能不首先提到他们的水浒戏创作。在全部元杂剧存目的大约三十种水浒戏中，属山东作家群的就有10种之多，其中康进之2种，高文秀8种。从流传到今天的作品来看，山东作家群不仅创作水浒戏的数量多，思想艺术成就也是最高的。山东作家群的这一创作特色显然和"地利"有关，宋代宋江领导的农民起义根据地梁山泊就在东平地区，当地广泛流传着义军的故事，因而为作家进一步加工创造提供了一个较好的基础。

康进之所作杂剧两种：《梁山泊黑旋风负荆》、《黑旋风老收心》，均为水浒戏，今存前一种。高文秀，《录鬼簿》记他是"东平府学生员，早卒。都下人号小汉卿"。可知他大约活动于元初，年龄应小于关汉卿。所作杂剧32种，今存5种：《黑旋风双献功》、《好酒赵元遇上皇》、《刘玄德独赴襄阳会》、《须贾大夫谇范叔》、《保成公径赴渑池会》。值得注意的是，高文秀所作32种杂剧中，水浒戏就有8种，可说是元代写水浒戏最多的作家。存世之作《黑旋风双献功》与康进之的《梁山泊黑旋风负荆》，堪称元代水浒戏的双璧。

《梁山泊黑旋风负荆》，简称《李逵负荆》。剧写杏花村酒店东主王林之女满堂娇，被假冒宋江、鲁智深的贼人宋刚、鲁智恩抢走。李逵闻知后怒不可遏，上山寨严斥宋、鲁二人，大闹聚义堂。宋江偕鲁智深、李逵下山对质，真相大白。李逵深悔鲁莽，向宋江负荆请罪，最后擒住贼人，使王林父女团圆。

此剧成功地塑造了李逵这个农民英雄的生动形象。剧作一开始，就以细腻抒情的笔调，描写李逵对梁山风光的赞美："和风渐起，暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市，桃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹绉，有往来社燕，远近沙鸥。"真是一派世外桃源的

景象。李逵心目中梁山优美纯净的景致，乃是梁山正义纯洁的起义事业的物化，从他对梁山景致的赞美，透露出来的正是他对梁山事业的无比热爱。正是基于这种朴素的感情，他不允许任何人，哪怕是他最敬重的宋江哥哥玷污它。因此，当他得知宋江、鲁智深做了有违梁山事业宗旨的事情，便本能地冲上山去，怒斥宋、鲁二人，并欲砍倒象征正义的杏黄旗。这一举动，充分展示了李逵视梁山事业为生命，爱憎分明，嫉恶如仇，同时又颇粗鲁莽撞的性格。下山对质的情节，写李逵对宋、鲁二人抱有成见，对他们的种种猜疑和防备，从而刻画了他戆直、天真又不无小聪明的可爱性格。真相大白后的负荆请罪，则写出了李逵豁达的胸怀和勇于认错的品质。总之，剧作多角度地展示了李逵的性格和丰富的内心世界，血肉饱满，气足神完，极富感染力。

此剧的另一特色是喜剧手法的成功运用。李逵和宋江的矛盾是剧本的主要矛盾，它是由误会产生的。误会本身是虚假的，而误会所以产生的缘由却是严肃的，因而从误会中自然而然生发出一系列喜剧性情节。如李逵上山问罪，从旁敲侧击到正面冲突，从挥斧砍旗到堂前赌赛，自以为真理在握，步步进逼，气冲牛斗。而李逵越是煞有介事，就越显得滑稽可笑。在下山对质途中，李逵对宋江行走的快慢，总能找出他认为合理的解释，使误会由于错觉而进一步加深。宋江由于胸有成竹，不仅不计较李逵的无礼，反而不时对他进行挑逗。这种从人物性格出发的误会性冲突，使此剧充溢着浓郁的喜剧气氛，同时也深化了人物的性格。

高文秀的《黑旋风双献功》，简名《双献功》，又作《双献头》。剧写李逵奉宋江之命保护孙荣赴泰安进香。孙荣之妻郭念儿与白衙内有私情，白衙内遂将孙荣陷害入狱。李逵入监探视，巧救孙荣出狱，并放走满牢囚犯。最后李逵杀死白衙内、郭念儿，携人头回梁山献功。

水浒故事中的李逵本是个粗豪莽撞的人物，此剧也基本保持了这一性格特征。例如他杀了白衙内之后，蘸着鲜血在墙上大书：

"是宋江手下第十三个头领黑旋风李逵杀了白衙内来。"活脱脱一个敢做敢为豪气干云的草莽英雄形象。然而此剧的特色主要表现在,作者以浓彩重墨突出刻画了李逵性格中细心机敏的一面,给人以别开生面之感。例如第三折,一向快人快语,动不动抄起板斧就砍的李逵却表现得十分精细,他装傻扮痴,捉弄牢卒,巧妙地用蒙汗药将其麻翻,结果无须动刀动枪,成功地救出了孙荣和满牢囚人。粗莽与精细,本来是两个相反的概念,但高文秀却能将它们和谐地统一在李逵身上,从而显示了人物性格刻画上的丰富性和多样性。此剧关目紧凑,曲白质朴自然,切合人物身份又富有生活气息。高文秀显然是位熟谙舞台演出三昧的当行作家。他被时人称为"小汉卿",并非过誉。

在山东作家群中,李好古和武汉臣的创作也较有特色。李好古[15],撰杂剧3种,今存《沙门岛张生煮海》1种。此剧与尚仲贤的《柳毅传书》一样,写的是一出人神相爱的故事,富有神话色彩,但它所反映的,实是人世间男女青年争取婚姻自由的斗争。女主角龙女琼莲的唱词:"普天下旷夫怨女便休教间阻,至诚的一个个皆如所欲",点明了此剧的主旨,它与《西厢记》"愿普天下有情的都成了眷属"的要求可谓如出一辙。男主角张羽的形象似比《西厢记》的张珙更有所发展。张珙在爱情受到阻隔之后,长吁短叹,表现出书生软弱无能的一面;张羽则大胆抗争,用仙姑所赠的银锅等法宝煮得大海沸腾,迫使龙王作出让步。龙王显然是封建家长的化身,张羽以自己的主动斗争赢得了胜利,这一情节,对现实生活中的青年们无疑是一个巨大的鼓舞。此剧曲词清隽优雅,但关目情节稍嫌冗杂。剧末东华仙度脱张羽、琼莲同升仙班的描写,落入神仙道化剧的窠臼,在一定程度上削弱了此剧的思想意义。

武汉臣,济南人。著有杂剧10种,今存《散家财天赐老生儿》、《包待制智赚生金阁》两种[16],以前一种较有特色。

《老生儿》是一出社会伦理剧。它表现的是一个财主家庭围绕子嗣及继承权所引发的纠纷,展示了以血缘区分亲疏远近的封

建家庭成员间复杂而微妙的关系,让人们透过封建伦理道德观念罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱,看到了其真实的一面,极具认识价值。剧作刻画人物真切自然。像主人公刘从善盼子心切,平日最怕人骂"绝户的刘员外"。当他得知侍婢小梅有了身孕时,"频频的加额,落可便暗暗的伤怀"。把一个财主对家世无人继承的恐惧与悲哀,以及对得子的期盼和喜悦等复杂的内心活动,表现得细腻真实,生动传神。剧作语言生动,曲白相生,尤以宾白的朴质本色而为后世人们所赞赏。

第四节　山西作家群的杂剧创作

平阳显要的地理位置和良好的社会文化氛围　石君宝与《秋胡戏妻》、《曲江池》　李潜夫与《灰栏记》　吴昌龄与《西天取经》

山西作家群居于平阳(今山西临汾地区),兼及太原、大同等地区。平阳为晋南政治、军事重镇,"东连上党,西略黄河,南通汴洛,北阻晋阳……所以制关中之肘腋,临河南之肩背"(顾祖禹《读史方舆纪要》),地理位置十分显要。在蒙古灭金过程中,这一地区也曾遭受战火波及。但据《元史·地理志》记载,元初平阳地区已有人口二十七万馀人,是仅次于大都的人口最多的地区。元太宗八年(1236),"耶律楚材请立编修所于燕京、经籍所于平阳,编集经史"(《元史·太宗本纪》)。元世祖中统二年(1261),曾诏令"凤翔府种田户隶平阳兵籍,毋令出征,务耕屯以给军饷"(《元史·世祖本纪》)。以上材料显示,平阳乃是元初经济较快得到恢复、社会较为稳定和繁荣的地区。

平阳地区有着民间艺术的深厚传统。宋金时期盛行于民间的说唱艺术诸宫调,其发源地就在这一地区。宋王灼《碧鸡漫志》卷二云:"泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。"北宋

时的泽州,即属金代的平阳府。而诸宫调对杂剧的形成所起的重要作用,早已被元剧研究家所肯定。近年来,在这一地区陆续发现了大批宋金元时期的戏曲文物,如舞台、戏雕和壁画等,说明这里的戏曲演出活动十分活跃,不局限于城镇的勾栏瓦舍,而且深入到了广大的农村、乡镇。在这种良好的社会、文化氛围孕育下,平阳成为元代杂剧创作繁荣的地区,是题中应有之义。

据《录鬼簿》记载,前期杂剧作家中平阳籍的有六人:石君宝、于伯渊、赵公辅、狄君厚、孔文卿、李潜夫;太原籍两人:李寿卿、刘唐卿;大同籍一人:吴昌龄。他们构成了山西作家群。其中以石君宝、李潜夫、吴昌龄等人的创作较有特色。

石君宝,著杂剧 10 种,今存 3 种:《鲁大夫秋胡戏妻》、《李亚仙花酒曲江池》、《诸宫调风月紫云亭》。其中《紫云亭》只有元刊本,宾白不全,难以窥其全貌。

《秋胡戏妻》的故事源自汉代刘向《列女传》,唐代则有《秋胡变文》,可见是个流传颇广的民间故事。石君宝在这一基础上,对这个故事作了进一步加工改造,成功地塑造了勤劳、善良,具有坚贞的操守和顽强的反抗精神的劳动妇女罗梅英的艺术形象。

罗梅英的思想性格,主要是通过两场尖锐的戏剧冲突凸显出来的。一是反抗李大户的逼婚。梅英与丈夫秋胡新婚只三日,秋胡就被勾去当兵,一去十年,杳无音讯。梅英在家侍奉多病的婆婆,采桑养蚕,担水卖浆,日子过得十分艰难。财主李大户利用财势,串通梅英娘家父母,欲图娶她为妻。在富贵与贫穷两种截然不同的选择面前,梅英表现得十分刚烈,她抢白了父母,打走了李大户,表现出坚贞不屈、视富贵如粪土的崇高品德,同时也为她后来与秋胡的斗争,作了有力的铺垫。戏的高潮出现在第三折。秋胡做了高官,衣锦还乡,在桑园巧遇梅英。由于两人分别时间太久,彼此已不认得。秋胡见梅英长得标致,竟无耻地加以调戏,并以黄金为诱饵。这自然遭到梅英的严词拒绝。尤为难能可贵的是,当梅英弄清真相后,尽管秋胡是她日思夜想了十年的丈夫,尽管秋胡

此时做了高官，并给她带来了金冠霞帔，她也决不原谅秋胡的丑行，向他索要休书，誓与他一刀两断。这就把一个自尊自重，富贵不能淫、威武不能屈的劳动妇女形象鲜明生动地刻画了出来。

此剧曲词本色泼辣，与人物思想性格十分吻合。如梅英严词痛斥秋胡的唱词："〔三煞〕你瞅我一瞅，黥了你那额颅；扯我一扯，削了你那手足；你汤我一汤，拷了你那腰截骨；掐我一掐，我着你三千里外该流递；搂我一搂，我着你十字阶头便上木驴。哎！吃万剐的遭刑律！我又不曾掀了你家坟墓，我又不曾杀了你家眷属。"排比的句式，如串串响雷，使梅英愤激的感情得到充分宣泄。

《曲江池》演妓女李亚仙与书生郑元和的爱情故事。这个故事产生于唐代，原名《一枝花》。著名诗人白居易和元稹曾听艺人说唱这个故事，三个多时辰还没有说完，可见它内容的丰富。后来白行简将它改写成传奇《李娃传》。宋以后又被改为话本、唱本流传。

《曲江池》无论是思想性还是艺术性都比《李娃传》大大提高了一步。作者删去了李娃参与鸨母用欺骗手段赶走郑元和的情节，改成她和鸨母展开了针锋相对的斗争，以维护自己的爱情幸福。她说："常言道：娘慈悲，女孝顺；你不仁，我生忿。"这就把封建家长对子女的统治改变为对等的关系，使李亚仙的艺术形象更显得完美。看来，塑造性格刚烈、敢于斗争的下层妇女形象，正是石君宝剧作的一个突出特点。剧本还揭露了郑父的虚伪凶残，鸨母的势利狠毒，暴露了封建社会种种黑暗现象。但最后仍以父子相认，一门团聚的方式结束，尚未摆脱《李娃传》的影响，从而弱化了作品反封建的主题。

李潜夫，字行道，一作行甫，绛州（今山西新绛）人。绛州元代属平阳路。《录鬼簿》贾仲明吊词说李潜夫为"绛州高隐"，过着"养素读书门镇掩"、"恬淡齑盐"的隐士生活。有《包待制智赚灰栏记》杂剧一种传于世。

《灰栏记》是一出公案剧。剧作对元代吏治的腐败，恃强凌

弱、欺诈浇薄的社会风气,以及下层妇女苦难的生活境况均有所反映,有一定现实意义。但此剧最为人称道的还是包拯断案的情节。针对两个妇人共争一个孩子的棘手案件,包拯并没有按常规靠侦查掌握人证物证去破案,而是根据母亲爱子的心理,巧设灰栏计,把小孩放在用白粉画成的圆圈(灰栏)中,让两个妇人同时用力把孩子拉出栏外,并声言:"若是孩儿是他亲养的孩儿,便拽得出来;不是他亲养的孩儿,便拽不出来。"结果孩子亲身母亲因怕孩子皮肉受苦而不忍用力,孩子被假母亲拽出。包拯却由此断定拽不出孩子的是亲生母亲。这一故事不落俗套,充分表现了包拯的智慧,也使得剧情悬念丛生,波澜起伏,有很强的戏剧性。

这类审判二母夺一子的故事,早在汉代应劭《风俗通义》中就有类似记载。另外同类故事,在古代东西方国家如印度、希腊、罗马等也有流传。《旧约》中所罗门王以剑判争儿案也与此相类似,故这个戏较受国外观众的欢迎,早在19世纪就被介绍到欧洲[17]。现代德国著名剧作家布莱希特还据此改编为《高加索灰栏记》。

吴昌龄,西京(今山西大同)人,延祐年间曾任徽州路婺源知州。著杂剧11种,今存《花间四友东坡梦》、《张天师夜祭辰钩月》2种,另《唐三藏西天取经》有两折残曲存于明止云居士编《万壑清音》中。

吴昌龄的创作成就并不算太高,他为后世所推重,主要因为他是元代写西游戏最多的作家,著有西游故事杂剧3种:《哪吒太子眼睛记》、《鬼子母揭钵记》和《唐三藏西天取经》,遗憾的是前两种未能保存下来。从现存《西天取经》的两个残折,我们得以窥见《西游记》小说成书之前取经故事在民间流行的情况。另外,吴氏的作品中还保留了一些宋元习俗。如宋元说话有"说参请"一类。吴自牧《梦粱录》谓:"说参请者,谓宾主参禅悟道等事。"可知其内容为僧人师徒之间或僧俗之间参禅悟道、问难斗智。吴氏《东坡梦》杂剧所写苏东坡访佛印的情节,完整地保留了一段说参请,这是研究宋元说话艺术的宝贵资料[18]。

注 释

〔1〕前期作家56人的籍贯，除赵子祥一人不详外，馀均为北方人。计有大都、东平、彰德、真定、西京、济南、太原、平阳、益都、洛阳、保定、京兆、汴梁、涿州、大名、棣州、亳州、绛州等。

〔2〕例如白朴，祖籍山西，生于汴梁，早期寓居真定，并曾来往于河南、燕京等地。其《天籁集》中有〔满江红〕《庚戌别燕京》词可证。

〔3〕此条见天一阁本《录鬼簿》。

〔4〕元淮《金困集》有为王直卿所作诗，序云："己丑春，廉五总管李寿卿公出溧阳，酒边，称颂尚书省掾王直卿父母在堂，齐年八十，此乃人之罕有者。"侯克中《艮斋诗集》有《王同知直卿父母均年八十五……李提举寿卿索赋》诗。元淮诗作于至元己丑(1289)，侯克中诗作于此后五年，即至元甲午(1294)，据此可间接考知纪君祥活动年代。

〔5〕宋神宗元丰四年(1081)封程婴为成信侯，公孙杵臼为忠智侯。高宗绍兴十六年(1146)封程婴为忠节信成侯，公孙杵臼为英略公。宁宗庆元三年(1197)封程婴为忠翼强济公，公孙杵臼为忠果英略公。开禧元年(1205)封程婴为忠翼强济孚佑广利公，公孙杵臼为忠果英略孚应博济公。详见《宋会要辑稿》。

〔6〕宋高宗赵构即位后，汪藻所上《群臣上皇帝劝发第一表》云："辄慕周勃安刘之计，庶几程婴存赵之忠。"见《浮溪集》。

〔7〕意大利诗人、剧作家麦塔斯塔西奥改编本剧，题为《中国英雄》，1748年出版。法国著名作家伏尔泰据本剧法译本编写了一部悲剧：名为《中国孤儿》，1755年出版。德国诗人歌德改编本剧，题为《埃尔佩诺》，有1783年版(残本)。

〔8〕元好问《遗山全集》卷九及李显卿《寓庵集》卷二，均收有题赠石子章(璋)的诗篇，王国维《宋元戏曲考》、孙楷第《元曲家考略》据以考订，石子章，名建中，柳城(今辽宁朝阳)人，与元好问、李显卿等人同时，活动于金末元初。但此人是否与杂剧作家石子章为一人，尚待考。

〔9〕据元黄溍《金华黄先生文集》卷二六《集贤大学士荣禄大夫史公神道碑》，王仲文曾为史唯良(1273～1347)的业师，金代曾中进士。但此人是否与杂剧家王仲文为一人，未成定论。

〔10〕《录鬼簿》记郑廷玉为彰德人。按彰德(今河南安阳)原属中书省燕南河北道,元宪宗二年(1252),以彰德为散府,属真定路。

〔11〕《石湖诗集》卷十二《真定舞》诗小序。

〔12〕《柳毅传书》故事见于宋代文人著作的有:郎晔《经进东坡文集事略》卷一《洞庭春色赋》注、胡稚《笺注简斋诗集》卷十八《游南漳同孙信道》诗注引《洞庭灵姻传》;另周密《武林旧事》录宋杂剧目有《柳毅大圣乐》、徐渭《南词叙录》载宋元南戏目有《柳毅洞庭龙女》。

〔13〕《马可波罗游记》,福建科学技术出版社 1981 年版,第 162 页。

〔14〕见王志民《元杂剧活动中心之一——东平府》,《东岳论丛》1985 年第 6 期;季国平《元杂剧发展史》,台北文津出版社 1993 年版,第 149 页。

〔15〕曹楝亭本《录鬼簿》谓李好古为"保定人","或云西平人"。此据天一阁本。

〔16〕臧晋叔《元曲选》载《李素兰风月玉壶春》,署武汉臣撰。据明无名氏《录鬼簿续编》,此剧为贾仲明撰。

〔17〕朱利安翻译的法文译本《灰栏记》,1832 年由伦敦东方翻译基金会出版。E. W. 达丰塞萨翻译的《灰栏记》,1887 年由布鲁斯劳特雷文特出版社出版。

〔18〕参见李春祥《元杂剧史稿》,河南大学出版社 1989 年版。

第六章 南方戏剧圈的杂剧创作

元世祖至元十三年(1276),元军挥师江南,占领南宋都城临安(今杭州),在杭州设立两浙都督府,至元十五年(1278)改杭州路总管。至元二十一年(1284)立江浙行省,以杭州为省治。这期间,北人大批南下,来到这片新征服的土地。据《元史·崔彧传》载,到至元二十年(1283),南流的人口便已达到15万户,超过当时北方总户数的十分之一[1]。而且有元一代,北方人口南流的趋势一直不曾停止。在繁华的南宋都城杭州,北来的人口熙来攘往。陈旅在《送张教授还汴梁》一诗中说道:"莫向春风动归兴,杭州半是汴梁人。"(《安雅堂集》)

兴盛于北方的杂剧艺术,也伴随南征的大军和南徙的人口,来到了南方。富庶的江南,为杂剧生长提供了肥沃的土壤,吸引了大批北方杂剧作家和艺人。在北方享有盛名的杂剧作家如关汉卿、马致远、白朴、尚仲贤、李文蔚、戴善夫、侯正卿等人,纷至沓来,或游历,或卜居,或出仕,继续着他们的杂剧活动。著名杂剧演员如珠帘秀等,也辗转来到扬州、杭州等地演出。至于许多曲家诗人如胡祗遹、王恽、徐琰、鲜于枢、侯克中、卢挚等,也来到南方,并且和剧作家、艺人联系密切。一时间星河灿烂,名家汇聚,杂剧的重心遂向以杭州为中心的南方戏剧圈转移。

第一节 杂剧的南移与衰落

杂剧的南移　以杭州为中心的创作圈　杂剧的衰落　体制的局限

杂剧的南移路线,主要是沿着大运河和长江水路。除杭州外,

扬州、建康(南京)、平江(苏州)、松江(今属上海)等江南名城,也是杂剧荟萃之地。当时,南征的大军和南徙的人口,构成了第一批杂剧观众。杂剧以其融说唱、歌舞、表演于一体的艺术形式和慨慷劲切的音乐声腔,使南方人耳目一新。另一方面,北宋时杭州已为东南第一州,到南宋,杭州作为南宋京城,人口流动和政治等因素,促进了南北语言的汇集,形成了独特的"官话"系统,因此,土生土长的南方居民对中原音韵也不生疏。这使得以北方语言为依托的杂剧,很快就为杭州观众接受、喜爱。杭州众多的勾栏瓦舍,转眼成为北杂剧的演出场所。良好的条件和机会,反过来更吸引大批杂剧作家和戏班源源南下,寻求发展。所以元初杂剧迅速在南方扎下深根,杭州和大都(北京),分别成为南方和北方戏剧圈的活动中心,它们彼此呼应,交相辉映,迎来了元代杂剧的鼎盛时期。

南方戏剧圈的杂剧活动,大致可以分为三个发展阶段。第一阶段是从元世祖至元十三年(1276)至大德(1297~1307)年间。这期间杂剧初入南方,擅风骚者是在北方已经享有盛名的作家。他们不仅带来了已在北方流传的名剧,还继续写作新篇。像身为"杂剧班头"的关汉卿,在《望江亭》杂剧中插入了南戏片断,表明了这部喜剧极有可能作于南方[2]。至于马致远、尚仲贤、戴善夫等,均出任过江浙行省务官,他们的许多杂剧作品,正是在南方撰写并在南方流传的。这一批杂剧名家,继续保持着北方杂剧初兴时期那种生气勃勃的精神,以关怀现实的充沛感情,为杂剧赢得南方观众的喜爱奠定了基础。第二阶段为元武宗至大(1308~1311)到元文宗天历(1328~1330)至顺(1331~1332)年间。这时,关汉卿等杂剧名家陆续退出舞台,代领风骚的是郑光祖、乔吉、宫大用、秦简夫等人,他们虽然来自北方,但主要创作活动是在南方。同时,南方籍杂剧作家如金仁杰、杨梓、朱凯、沈和、范康、王晔、屈子敬、鲍天佑等也崭露头角,成为杂剧创作的生力军。这期间,杂剧及散曲已被奉为"乐府"正宗,如江西周德清撰写了总结北曲音韵的《中原音韵》,而祖籍大梁、久住杭州的锺嗣成,则撰写了记述杂

剧作家作品的《录鬼簿》,开始了对杂剧的总结与评论。人们对理论和经验的探索,也表明杂剧活动进入了一个新的时期。就杂剧创作而言,这一时期的作品明显体现出南方的人文色彩,创作风格趋向典雅,创作题材多为文人韵事和仙道隐逸;宣扬伦理的题旨日益加强,而积极的抗争精神日渐消退。原先"本色"与"当行"并重的做法,转为侧重辞藻的华美,而剧作的舞台性则有所忽视;就某些剧本的单折而言,虽不乏佳篇,可作诗读,但从整本来看,则缺乏佳构,不太适于场上演出。这便为杂剧的衰落种下基因。一旦时势变迁,文人参与减少,杂剧创作便出现危机。第三个阶段,为元顺帝朝(1331~1368)到明初,这一时期,在北方戏剧圈,杂剧创作日见沉寂,而处于南方戏剧圈的杂剧,也是萎靡不振。于是,杂剧便走向衰落了。

杂剧衰落的原因是多方面的[3]。其中,体制上的缺陷,是导致它日益衰微的重要原因。它由一人主唱的形式,明显地有着说唱文学的痕迹,这固然可以使主角尽情发挥,能较透彻地揭示人物的内心世界,但其他角色只能作为陪衬,也必然限制了舞台表现力,不利于充分展示生活的矛盾。同时,一本四折,篇幅短小,也限制了作家的发挥。其第四折多成强弩之末。相比之下,南戏在体制上较杂剧更合于戏剧的本质。当南戏吸取了杂剧的优点,由粗转精,也就赢得了观众的喜爱。随着《琵琶记》和《拜月亭记》等作品的出现,南戏这个综合了杂剧体制所长,又能扬弃其所短的剧种,便取代了杂剧,成为剧坛的主流。

第二节 郑 光 祖

《倩女离魂》　《王粲登楼》　《㑳梅香》

活跃在南方戏剧圈的杂剧作家中,成就最为突出的是郑光祖。郑光祖,字德辉,平阳襄陵(今山西临汾)人。生于元世祖至

元初年。《录鬼簿》说他“以儒补杭州路吏。为人方直,不妄与人交。名香天下,声振闺阁,伶伦辈称郑老先生”。平阳地区杂剧活动频繁,郑光祖从小受到戏剧艺术的熏陶,青年时期置身于杂剧活动,享有声誉。但他的活动主要在南方,成为南方戏剧圈中的巨擘。元周德清在《中原音韵》中激赏郑光祖的文词,将他与关、马、白并列。约于泰定元年(1328)前后,郑光祖卒于杭州。他一生写过杂剧18种,今存《倩女离魂》、《㑳梅香》、《王粲登楼》、《周公摄政》、《伊尹扶汤》等8种。元杂剧作家用同一题材作剧,后出者为次本。郑光祖的剧作即大多系翻用前人旧作而为次本。

《倩女离魂》是郑光祖的代表作。本事出于唐代陈玄祐的传奇小说《离魂记》。宋代人改编为话本,金代人则编为诸宫调。元杂剧初期作家赵公辅有同名剧本。郑光祖的《倩女离魂》杂剧当是参照赵作及有关说唱材料改编而成的。剧本写张倩女与王文举系指腹为婚,王文举长大后,应试途经张家,欲申旧约。倩女的母亲嫌文举功名未就,不许二人成婚。文举无奈,只得独自上京应试。倩女忧思成疾,卧病在床,她的魂灵悠然离体,追赶文举,一同赴京,相伴多年。文举状元及第,衣锦还乡,携倩女回到张家。当众人疑虑之际,倩女魂魄与病躯重合为一,遂欢宴成婚。

这是一个富于浪漫色彩的爱情故事。郑光祖以优美的文笔,从两个方面叙写了女子在礼教抑制下精神的痛苦。一方面,倩女的魂魄,代表了女性对爱情婚姻的渴望与追求。倩女爱恋的是文举本人,她不在乎有无功名,担心的倒是文举高中后别娶高门。在离魂的状态下,她大胆冲破礼教观念,与心上人私奔,遂了心愿。另一方面,现实中倩女的躯体,则只能承受离愁别恨的熬煎,病体恹恹。当文举中了状元,寄信给张家,说“同小姐一时回家”时,病中的倩女以为文举另娶,悲恸欲绝。显然,既渴求爱情婚姻,又面对礼教禁锢,这便是封建时代女性的真实处境。她们唯有在非常的情况下,才能挣脱束缚,实现自己的理想。而一旦“灵魂出窍”,精神获得自由,她们便表现得热情似火,敢作敢为。在这里,离开

躯体的倩女之魂，寄寓着挣脱礼教枷锁的女性的心态；至于倩女在家中的病躯，那种幽怨悱恻，凄凄楚楚，正体现出礼教禁锢下广大女性的百般无奈。剧中，郑光祖让离魂与躯体有不同表现，这一艺术处理，当给明代汤显祖《牡丹亭》的创作以有益启迪。

《倩女离魂》词藻俊美，刻划人物细致入微。如第三折：

> 〔醉春风〕空服遍瞑眩药不能痊，知他这腌臜病何日起，要好时直等的见他时，也只为这症候因他上得、得。一会家缥缈呵忘了魂灵，一会家精细呵使着躯壳，一会家混沌呵不知天地。
>
> 〔迎仙客〕日长也愁更长，红稀也信尤稀。春归也奄然人未归。我则道相别也数十年，我则道相隔着几万里。为数归期，则那竹院里刻遍琅玕翠。

王国维评说："此种词如弹丸脱手，后人无能为役。"（《宋元戏曲考·元剧之文章》）

《㑳梅香》是一部模仿《西厢记》而作的爱情剧。演唐代裴度之女小蛮与白敏中的爱情故事，而主角则是婢女樊素，相当于《西厢记》中的红娘。剧中小蛮与白敏中私期暗约，樊素传书递简，最终有情人成了眷属。戏中处处可见《西厢记》的影子，但又有所不同。这不仅表现在它将《西厢记》五本的内容压缩于一本之中，还在于它只写青年男女发乎情止乎礼，虽对爱情有所追求，却又没有逾越礼教伦理范围。它磨去了《西厢记》那种反封建精神，只传播传统社会所允许的所谓文人风流趣事。在戏里，樊素唱词说白满是之乎者也，引经据典，更多带有文人气息，而与婢女的身份不符。至于曲文虽也典雅工整，但嫌板滞。可以说，《㑳梅香》的出现，反映了传统思想的惰力对南方作家创作的影响。

郑光祖的《王粲登楼》，据东汉王粲的《登楼赋》虚构而成。它的情节平淡，人物塑造一般，但曲文挺拔，颇具感人的力量。如第

三折，作者写王粲落魄荆州，登楼作赋，抒发了游子飘零、怀才不遇的感情：

〔迎仙客〕雕檐外红日低，画栋畔彩云飞。十二栏干、栏干在天外倚。我这里望中原，思故里，不由我感叹酸嘶，越搅的我这一片乡心碎。

〔红绣鞋〕泪眼盼秋水长天远际，归心似落霞孤鹜齐飞。则我这襄阳倦客苦思归。我这里凭阑望，母亲那里倚门悲。争奈我身贫归未得。

〔普天乐〕楚天秋山叠翠，对无穷景色，总是伤悲。好教我动旅怀，难成醉，枉了也壮志如虹英雄辈，都做助江天景物凄其。气呵做了江风淅淅，愁呵做了江声沥沥，泪呵弹做了江雨霏霏。

这几支曲子意象开阔高远，感情激越真挚，堪与王粲《登楼赋》媲美。剧中王粲宣泄的怨愤，也正是作者客寓他乡、沉抑下僚、终生不得志的感情吐露。它是元代由北方南下的文人飘泊未遇心境的写照，所以特别易于引起失意文人的共鸣，容易受到人们的激赏。

第三节　乔吉与宫天挺

《两世姻缘》　才子佳人题材　《范张鸡黍》　隐逸情调

乔吉(1280? ~1345)是南方戏剧圈中重要的杂剧作家和散曲名家。他字孟符，号笙鹤翁，又号惺道人。原籍山西太原，流寓杭州近四十年。锺嗣成在《录鬼簿》中说他："美姿容，善词章，以威严自饬，人敬畏之。"又作吊词云："平生湖海少知音，几曲宫商大用心。百年光景还争甚？空赢得，雪鬓侵，跨仙禽，路绕云深。"从

中约略可见乔吉的为人与处境。乔吉作剧11种,今存3种:《两世姻缘》、《扬州梦》、《金钱记》,都以才子佳人爱情故事为题材,创作风格与郑光祖相近,但语言更为清丽,与所叙写的爱情故事相得益彰。

乔吉的代表作是《两世姻缘》。故事本于唐范摅的《云溪友议》。写书生韦皋与洛阳名妓韩玉箫相爱,被鸨母拆散,玉箫忧思成疾,恹恹而死。死后转世为荆襄节度使张延赏的义女。18载后,韦皋得第出征吐蕃立下大功,班师途中拜访张延赏,筵间与玉箫相见,忆及前世事,引起一番波折。后经皇帝为媒,才了结了两世姻缘。剧中男女双方对爱情的追求热烈而执著,生死不渝,奇情动人。这个戏情节曲折,富有戏剧性。如第三折再世的玉箫与韦皋重会,而张延赏不知底里,怪罪韦皋,争执之间,几乎刀兵相见,使情节跌宕起伏,奇趣横生。曲辞也摇曳生姿,颇多丽词佳句。如第二折写玉箫对韦皋的思念:

〔集贤宾〕隔纱窗日高花弄影,听何处啭流莺。虚飘飘半衾幽梦,困腾腾一枕春酲。趁着那游丝儿,恰飞过竹坞桃溪,随着这蝴蝶儿,又来到月榭风亭。觉来时倚着这翠云十二屏,恍惚似坠露飞萤。多咱是寸肠千万结,只落的长叹两三声。

〔尚京马〕我觑不的雁行弦断卧瑶筝,凤嘴声残冷玉笙,兽面香销闲翠鼎。门半掩,悄悄冥冥,断肠人和泪梦初醒。

《金钱记》写唐代大历十才子之一的韩翃与京兆尹王辅之女柳眉儿的爱情纠葛。剧中以御赐金钱串作为信物,贯穿全局。中间穿插诗人贺知章主媒,皇帝主婚,李太白宣旨等关目,表现了以"金榜题名"、"洞房花烛"为人生美事的文人情趣。这个戏情节紧凑,环环相扣,曲折热闹,颇适于舞台演出。

《扬州梦》演唐代诗人杜牧的故事。杜牧《遣怀》诗有句云:"十年一觉扬州梦,赢得青楼薄倖名。"剧本以此命意,牵合杜牧与

名妓张好好的一段风流韵事，着意渲染。乔吉有〔折桂令〕散曲，自比杜牧："文章杜牧风流，照夜花灯，载月兰舟。老我江湖，少年谈笑，薄倖名留。……"可见剧本实即叙写自身景况，投合了元代文人风流自赏的风气。所以贾仲明在〔凌波仙〕吊词中说："《金钱记》，《扬州梦》，振士林。"

宫天挺是南方戏剧圈中一个较有特色的杂剧作家，字大用，原籍大名（今属河北），宦居江南。《录鬼簿》说他"历学官，除钓台书院山长。为权豪所中，事获辨明，亦不见用。卒于常州"。所作杂剧 6 种，今存《范张鸡黍》、《七里滩》两种[4]。

《范张鸡黍》根据《后汉书 · 范式传》改编而成。写国子监生范式、张劭愤恨权奸当道，绝意仕进，结为生死之交。张劭死，范式千里送葬。太守第五伦慕其德，推荐为官。剧本在歌颂朋友间真挚情感的同时，激烈抨击了仕途的黑暗。词气激烈，痛快淋漓。如第一折：

〔哪吒令〕国子监里助教的，尚书是他故人；秘书监里著作的，参政是他丈人；翰林院应举的，是左丞相的舍人。则《春秋》不知怎的发，《周礼》不知如何论，制诏诰是怎的行文。

〔寄生草〕将凤凰池拦了前路，麒麟阁顶杀后门。便有那汉相如献赋难求进；贾长沙痛哭谁偢问？董仲舒对策无公论。便有那公孙弘撞不开昭文馆内虎牢关，司马迁打不破编修院里长蛇阵。

〔六么序〕您子父们轮替着当朝贵，倒班儿居要津。则欺瞒着帝子王孙。猛力如轮，诡计如神。谁识您那一伙害军民聚敛之臣？现如今那栋梁材平地上刚三寸，你说波怎支撑那万里乾坤？都是些装肥羊法酒人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤。

《七里滩》，写严子陵蔑视功名富贵，谢绝汉光武帝刘秀的征

召，隐居七里滩，垂钓为乐。剧本借古讽今，反映了作者对现实黑暗政治的愤慨和失望，表露了对隐士自由自在生活的向往。作者曾为严子陵钓台所在的钓台书院山长，他把自己为权豪所中，不受重视的经历，化为慷慨激昂的文字：

〔离亭宴煞〕（当作〔鸳鸯煞〕）九经三史文书册，压着一千场国破山河改。富贵荣华，草芥尘埃。畅道禄重官高，阑是祸害；凤阁龙楼，包着成败。您那里是舜殿尧阶，严光呵，则是跳出十万丈风波是非海。

这种因不满现实，转向隐逸遗世的情绪，是元代后期知识分子的普遍倾向。由于宫天挺的作品感情激越奔放，笔力猷劲，所以王国维称他"瘦硬通神，独树一帜"（《宋元戏曲考·元剧之文章》）。

第四节　金仁杰　杨梓　秦简夫

《追韩信》　《敬德不伏老》　《东堂老》

金仁杰（？～1329）是南方土生土长的杂剧作家。他字志甫，杭州人。与《录鬼簿》作者锺嗣成为好友，二人交往二十年如一日。天历元年（1328）授建康（今南京）崇宁务官，次年卒。著有杂剧7种，均为历史题材。今存《萧何月下追韩信》一种。剧本着力描写楚汉之际韩信怀才不遇的苦闷与彷徨，尤其是"烟波名利"两难的处境。曲文质朴而雄浑。如第二折〔双调·新水令〕套：

恨天涯流落客孤寒，叹英雄半世虚幻。坐下马空踏遍山水雄，背上剑枉射得斗牛寒！恨塞于天地之间。云遮断玉砌雕栏，按不住浩然气透霄汉。

〔驻马听〕回首青山，拍拍离愁满战鞍；举头新雁，呀呀哀

怨伴天寒。指望学龙投大海驾天关，划地似军骑羸马连云栈。且相逢，觑英雄如匹似闲，堪恨无端四海苍生眼。……

明沈采《千金记》传奇第二十二出《北追》即袭用了此套曲文。此折在昆曲中一直传唱，为少数至近代仍能演唱的北曲套数之一，可见其舞台影响。锺嗣成说金仁杰的创作，“虽不骈丽，而其大概，多有可取之处”（《录鬼簿》），为中肯之论。

杨梓（1260～1327），浙江海盐人。在元代杂剧作家中，他是官位最高的一位。杨氏为海盐大族，家至巨富。杨梓于元世祖至元三十年（1293）征爪哇，以功封安抚总使，官至嘉议大夫、杭州路总管。致仕后居杭州，卒谥康惠。杨梓喜好音乐，与散曲名家贯云石交好，北曲得贯氏真传。杨梓家有乐班，其家僮皆擅长南北歌调，杨家以能歌著名于浙右。杨梓所作杂剧存《敬德不伏老》、《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》等3种。《敬德不伏老》写唐代尉迟恭（字敬德）故事。叙唐太宗摆庆功宴，李道宗争首座，尉迟恭不满，怒起打伤了李道宗，被贬为庶民。高丽国知秦琼病倒，敬德被贬，遂起兵挑战。唐太宗无奈，派徐茂公诏敬德出战，敬德装疯不从。徐用计激敬德，说是敬德年老惧战，敬德不伏老，慨然出征，大胜受赏。故事根据史书和民间传说改编而成。明代《金貂记》传奇又据此改编，并袭用了第三折的曲文。该套北曲在昆腔中一直保留到现代仍有演出。其中最后两支曲子，表现了尉迟恭老而益坚、忠心为国的精神和豪迈憨直的性格：

〔幺篇〕我老只老呵老了咱些年纪，老只老呵老不了我脑中武艺，老只老呵老不了我龙韬虎略，老只老呵老不了我妙策神机，老只老呵老不了我一片忠心贯日，老只老呵尚兀自万夫难敌。俺老只老止不过添了些雪鬓霜髭，老只老又不曾驼腰曲背。

〔尾声〕老只老呵只我这水磨鞭不曾长出些白髭须。量

这厮何须咱费力,他便跳下马受绳缚,着这厮卷了旗卸了甲收了军,拱手儿降俺这大唐国。

《豫让吞炭》写战国豫让报答智伯的故事。智伯以国士待豫让,豫让也就以国士报之。作品强调的是一个“义”字。《霍光鬼谏》演汉代霍光生前反对他儿子封官和女儿为妃,死后又向皇帝托梦,密告他儿子造反的故事,全剧强调一个“忠”字。杨梓以封疆大吏身份作剧,取材角度与一般剧作家有所不同,在剧中倾注了更多的正统观念。从杨梓这样身份的官员参与杂剧创作的情况,可以说明杂剧的地位在南方得了很大的提高。

秦简夫是元代后期关汉卿本色一派作家的代表。他是大都(今北京)人,杂剧创作颇负盛名,后流寓杭州。著有杂剧5种,今存《东堂老》、《赵礼让肥》、《剪发待宾》3种。其中以《东堂老》最有特色。剧本写扬州富商赵国器,因儿子扬州奴不肖,忧思成疾,临终前把黄金和管教儿子的责任,交托给好友李实。李实人称“东堂老”。赵死后,扬州奴结交非人,肆意挥霍,不久即将田产荡尽,沦为乞丐,备尝生活的艰辛。东堂老看准时机,苦心教诲,终于使得浪子回头。东堂老随后告诉原委,将用赵国器所寄之金购得的赵家财产奉还,让扬州奴重振家业。

中国传统观念,向来重农抑商,以农为本,以商为末。人们把商品流通中产生的高额利润,看作是不劳而获的暴利,并且以不言“阿堵物”为高尚。反映在文学创作中,便是总把商人作为讥讽和鞭挞的对象。这种情况,元人杂剧中也不乏其例。商人财主,要么像郑廷玉《看钱奴》那样被描绘得贪婪吝啬,要么像《贩茶船》中的冯魁那样,重利轻情,夺人所爱。这类作品揭露金钱的罪恶和商人的弱点,固然有其真实性,但也多少反映出人们轻视商品经济的传统观念,以及认为“万般皆下品,唯有读书高”,视求取功名为正途的狭隘心态。而秦简夫的《东堂老》,第一次正面塑造了李实这样一个见财不昧,有情义、重言诺、诚恳可信的商人形象。它肯定了

商业行为的正当性，对商人经营的艰辛深表同情。这种违背传统意识而与近代进步思潮更接近的观念，很值得读者注意。

东堂老并不讳言追求金钱。因为他看透世态炎凉："你有钱呵，三千剑客由他们请；一会儿无钱呵，……冻剌剌窑中把不到那明，痛亲眷敲门都没个应，好相识街头也抹不着他影。"（第二折〔煞尾〕）他对儿子说，要获取财富，只有更加勤劳地付出："那做买卖的，有一等人肯向前，敢当赌，汤风冒雪，忍寒受冷；有一等人怕风怯雨，门也不出。所以孔子门下三千弟子，只子贡善能货殖，遂成大富，怎做得由命不由人！"；他又说："我这般松宽的有，是我万苦千辛积攒成。"宣称通过正当途径，凭自己的才智和辛劳获取财产，改变自身的社会地位，是值得自豪的事："我则理会有钱的是咱能，那无钱的非关命。咱也须要个干运的这经营。虽然道贫穷富贵生前定，不俫咱可便稳坐的安然等？"（第二折〔端正好〕）东堂老这一连串的自白，实际上否定了贫富穷通皆由命的观念，肯定了商人阶层注重实际、刻苦耐劳的人生态度和积极进取的精神，反映了元代社会日益活跃的商人和手工业主的人生观和道德观。

《东堂老》是元代杂剧中写实性较强的一部作品。剧中没有离奇的情节和特异的人物，也没有夸张的语言和华丽的词藻，它真实地描绘正直的商人如何面对险恶的商场和世俗的偏见。整个戏关目紧凑，结构谨严，冲突鲜明，曲辞本色自然，较好地继承了关汉卿杂剧的创作风格。从此剧的取材内容看，它当是秦简夫游历南方之后所作。

秦简夫的《剪发待宾》，取材于《晋书·陶侃传》。作者在保有"母贤子孝"传统道德内涵的同时，又虚构了一位"巨富的财主"韩夫人。她颇有识见，主动将女儿嫁给陶侃。这一部作者刻意编结成的喜剧，实际上是元代士商通婚的现实写照。由此可见，秦简夫的作品触及到许多具有时代意义的道德观念问题，在元人杂剧中，诚属难能可贵。

南方戏剧圈中元代后期杂剧创作，较有影响的还有萧德祥的

《杀狗劝夫》，王晔的《桃花女破法嫁周公》，范康的《陈季卿竹叶舟》，朱凯的《刘玄德醉走黄鹤楼》等，但它们的总体成就并不很高。

注 释

〔1〕参见周良霄、顾菊英《元代史》，上海人民出版社 1993 年版，第 479 ~ 481 页。

〔2〕息机子《杂剧选》和顾曲斋《古杂剧》本《望江亭》第三折末尾，由衙内、李梢、张千三人分唱、合唱一支〔马鞍儿〕南曲，衙内下场时说："这厮们扮南戏那。"可见它接受了南戏的影响，为关汉卿南下以后所作。

〔3〕参见宁宗一等编著的《元杂剧研究概述》中"元杂剧衰落原因研究综述"一节，天津教育出版社 1987 年版。

〔4〕《七里滩》今仅存元刊本，未标作者名姓。诸本《录鬼簿》均记宫大用所作为《钓鱼台》，而天一阁本《录鬼簿》于张国宾名下有《七里滩》一目，故或以为此剧系张作。但明张禄《词林摘艳》所录《七里滩》曲文一套，与元刊本相符，署名宫大用作。今从张说。

第七章　南戏的兴起与《琵琶记》

在元代,南方戏剧圈既有杂剧演出,又流行以南曲为唱腔的戏文,两种戏曲体裁相互辉映。

戏文,是在东南沿海地区发育成熟起来的。它最早出现于浙江温州(旧名永嘉),称为"温州杂剧"、"永嘉戏曲",亦称南词。后人为有别于北曲杂剧,简称之为南戏。

在南戏作品中,《琵琶记》以其耀眼的光辉,不仅影照着当时的剧坛,而且笼罩着整部戏曲的历史。在元代,它是戏曲创作的殿军;对明清两代而言,它是传奇的开山之祖。

第一节　南戏的形成与发展

南戏的形成与体制　　早期南戏作品　　《张协状元》

南戏的产生时间,实际上早于北曲杂剧。明祝允明在《猥谈》中说:"南戏出于宣和(1119～1125)之后,南渡(1127)之际,谓之温州杂剧。予见旧牒,其时有赵闳夫榜禁,颇述名目,如《赵贞女蔡二郎》等,亦不甚多。"赵闳夫是宋光宗赵惇的同宗堂兄弟,他发榜文禁止南戏演出,说明当时南戏的影响已经较大了。徐渭《南词叙录》则说:"南戏始于宋光宗朝(1190～1195),永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。……或云:宣和间已滥觞,其盛行则自南渡。号永嘉杂剧,又曰鹘伶声嗽。"可见南戏大约在宣和之后即由温州的艺人创立,到宋光宗朝已流传到都城临安(今杭州),盛行于浙闽一带。在咸淳四年(1268),更有太学生黄可道创作的

《王焕》戏文，盛行于都下。到南宋末年，南戏已扩展到江西南丰等处，元刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》说："至咸淳(1265~1275)，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。"可知当时戏文颇受民众的欢迎，但文人士大夫把它排斥在"正音"之外。

宋代城市繁荣，经济发展，市民阶层兴起，勾栏瓦舍遍布，为众多民间伎艺的发展提供了有利条件。宋室自南渡之后，定都临安，宗室勋戚、文武百官纷纷南迁。温州是南宋除杭州以外最繁华富庶的商业都市，宋高宗在南渡之初，为避金兵，曾浮海逃至温州，以"州治为行宫"(《温州府志》)，甚至把太庙也迁来温州(见《宋史》)。北方士绅平民，纷纷随之来到温州，温州人口在短期内骤增一半[1]。城市消费人口与日俱增，进一步推动了温州商业经济的发展。同时，诸色艺人也纷至沓来，各种民间伎艺云集于此，相互影响，也相互促进。一种新的艺术样式——南曲戏文，就在这样的土壤中孕育、萌发。

南戏是在宋杂剧脚色体系完备之后，在叙事性说唱文学高度成熟的基础上出现的。它是民间艺人"以宋人词而益以里巷歌谣"(《南词叙录》)构成曲牌连缀体制，用代言体的形式搬演长篇故事，从而创造出的一种新兴艺术样式。就形式而言，它综合了宋代众多的伎艺，如宋杂剧、影戏、傀儡戏、歌舞大曲，以及唱赚、缠令等在表演上的优点，与诸宫调的关系则更为密切。所有宋代存在的民间伎艺都是南戏综合吸收的对象，说唱文学则是其叙事方式的主要来源。由于它是在其他伎艺成熟发展的基础上出现的，又能兼采众长，所以能后来居上；另外，由于其他伎艺在表演上有许多地方可以与南戏沟通，使得伎艺演员也能熟练地掌握新兴的南戏，当南戏受到观众的欢迎时，他们便改弦易辙成为南戏演员。而演出队伍迅速扩大，也促进了南戏在东南各地的繁衍。

南戏用南方方音演唱，分平上去入四声，不像北曲的入派平上去三声，用韵上也较为宽松，体制上与北曲杂剧有所不同。初期南戏的曲调配合，虽有一定的惯例，但还没有形成严密的宫调组织，

可以根据剧情需要作较为自由的选择。南曲轻柔婉转的音乐风格,适合于演唱情意缠绵的故事,与北曲的高亢劲切,宜于表现威武豪放的气概大不相同。器乐伴奏,北杂剧以弦乐为主,南戏则以管乐为主,以鼓、板为节。杂剧一般只能一人主唱,南戏则场上任何角色都可以唱,而且有独唱、对唱、接唱、同唱,还有在后台用以渲染气氛的帮腔合唱。演唱形式的灵活多变,不仅可以调节演员的劳逸,活跃场上气氛,而且有利于表现各个角色的思想感情,有利于刻划身份不同、性格各异的人物形象。在结构方面,它以"出"为单位,人物上下场,出而复入,叫做一"出"。一本戏往往长达几十出,演出时间则需要一天甚至多日。南方温暖的气候条件,为通宵达旦的演出提供了便利。

南宋戏文,可考的有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》、《王焕》、《张协状元》等。除《张协状元》外,均无传本。这些戏文大都出自书会才人之手,而"士大夫罕有留意者"(《南词叙录》),一些文人甚至把南戏视作亡国之音[2]。因此,在北方,关汉卿、白朴、王实甫等具有高度文化水平的作家投身于杂剧创作,北方戏剧圈杰作纷呈,而南方戏剧圈中,南戏却仍然处于稚拙的阶段,未能得到提高。早期南戏文本留存极少,也与这些情况有关。

据近人搜辑,宋元南戏存目共二百三十多种,其中,有传本的19种,只有佚曲的有130种[3]。从现存曲目看,表现爱情婚姻和家庭纠纷的题材,占最大的部分,而表现金戈铁马的英雄题材则极为罕见。显然,南曲音乐的特点,影响并且制约了作家的创作选择。

早期南戏《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》被收入《永乐大典》里,得以保存,人们统称为《永乐大典戏文三种》。其中,《张协状元》是南宋时期温州九山书会的才人创作的,其故事则从诸宫调里移植。它是唯一完整保留下来的南宋戏文,弥足珍贵。

《张协状元》写书生张协遇盗落难，得到王贫女的帮助，结为夫妻，后来赴京考中状元，忘恩负义，不认贫女，反欲将她杀害。幸而贫女仅伤一臂，又得到宰相王德用的收养，最后同张协重圆。这是一本谴责书生负心婚变的戏文，与《赵贞女》、《王魁》同一题材。但既要谴责负心汉，又想保证贫女有个完满结局，只能采取调和的做法，悲剧的意识未能贯穿到底。这为元代后期一些作家将早期南戏悲剧作品的结尾改为大团圆开了先例。

《张协状元》全本用南方流行的词调和民间小曲演唱，开场时先以说唱诸宫调引入，中间又有许多游离于剧情之外的科诨穿插，这些属初期南戏特征。其故事情节分两条线索进行，是南戏和传奇剧本惯用的双线结构的雏形。剧中人物塑造，颇有可取之处，如写张协对贫女的态度不断变化，从落难相依发展到抛弃乃至杀害，层层深入，颇为细致。

《宦门子弟错立身》，古杭才人编。写金国河南府同知的儿子完颜寿马与走江湖的艺人王金榜的爱情故事。完颜寿马违抗父命，鄙弃功名前程，跟随戏班“冲州撞府”，最后终于使他的父亲同意婚事。他与父亲的冲突，实质上反映了封建的正统思想和市民阶层自由平等思想的矛盾。据《录鬼簿》记载，元李直夫、赵文殷有同名杂剧，南戏当据杂剧改编而成。

《小孙屠》，古杭才人编，也是根据同名杂剧改编而成。这是一部公案戏，揭露了官府的糊涂和吏胥的不法，最后由包公昭雪。剧中曲调出现了一支南曲间插一支北曲的“南北合套”的体制，说明南戏已注意吸收杂剧的乐曲来丰富自己。

元灭南宋后，形成统一的局面。随着北方的政治、军事势力进入南方，北杂剧的影响也迅速扩展到长江以南，与南戏相汇于杭州为中心的南方戏剧圈，杂剧以其新鲜的内容和精练的形式，获得了南方观众的青睐。“语多尘下”的南戏，较之具有高度文学性的杂剧，显然相形见绌。南戏便一度衰落了。但这种局面并没有维持太久。植根于南方人民群众之中的南戏，依然拥有广泛的观众。

同时,由于南北两个剧种的汇聚,促进了相互的交流。杂剧作家如萧德祥等开始关注和涉足南戏的创作,"有南曲,街市盛行。又有南戏文"(《录鬼簿》);大都(北京)人邓聚德编撰戏文,并在大都隆福寺刊行(清张大复《寒山堂曲谱》);演员如龙楼景、丹墀秀"专工南戏",后有芙蓉秀,"不在二美之下,且能杂剧,尤为出类拔萃"(元夏庭芝《青楼集》);沈和甫则创造了"南北合套"的方式,使北曲的刚劲与南曲的柔媚能兼容并济,丰富了音乐的表现力[4],贯云石、杨梓等人则参与了南戏唱腔的改进工作[5]。另外,南戏形式上比较灵活自由,不像北曲受一人主唱和一本只能四折的限制,因而易于改编移植杂剧作品,借鉴杂剧的文学手法。随着南戏在艺术上得到提高,分唱形式的优越性逐渐显露,人们的兴趣也从杂剧转移到南戏。所以到了元代后期,转而"亲南而疏北,作者猬兴"(《南词叙录》),像高明、施惠等知名文人作家也参与了南戏的创作与改编,产生了《琵琶记》、《拜月亭》等一批著名作品,标志着元代南戏继杂剧之后走向兴盛时期。

第二节 《琵琶记》的悲剧意蕴

从《赵贞女》到《琵琶记》　时代的变迁与主题的变换　悲剧意蕴

代表南戏艺术最高成就的剧目是元末高明所作的《琵琶记》。

高明(1307? ~1359),字则诚,号菜根道人。浙江瑞安人。自少即以博学著称,求学于理学家黄溍门下,深受儒家思想的影响。至正五年(1345)中进士,做过多任地方官。任职期间,颇有能声,也意欲有所作为。至正十一年(1351),从军南征方国珍起义,因与统帅论事不合,兼之目睹时政日非,在对现实生活失望的同时,感悟"功名为忧患之始"(元赵汸《东山存稿》卷二《送高则诚归永嘉序》),萌生了隐遁的念头。约在至正十六年(1356)之后,隐于浙

东宁波的栎社，以词曲自娱，并创作了《琵琶记》[6]。此外，据徐渭《南词叙录》，他还作有南戏《闵子骞单衣记》，今佚。诗文集《柔克斋集》共20卷，亦散佚，今存五十馀篇。

《琵琶记》的前身是宋代戏文《赵贞女蔡二郎》。据记载，其情节大致写蔡二郎应举，考中了状元，他贪恋功名利禄，抛弃双亲和妻子，入赘相府。其妻赵贞女在饥荒之年，独力支撑门户，赡养公婆，竭尽孝道。公婆死后，她以罗裙包土，修筑坟茔，然后身背琵琶，上京寻夫。可是蔡二郎不仅不肯相认，竟还放马踩踹，致使神天震怒。最后，蔡二郎被暴雷轰死。

宋代戏文所写的蔡二郎，亦称蔡中郎，也就是汉代著名文士蔡邕，字伯喈。戏中所写的情况，只是出于民间传说。陆游在《小舟游近村舍舟步归》一诗中说："斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。"可见该故事流传之广。类似这种题材，在宋代说话、鼓词、诸宫调、杂剧等民间伎艺中，还有《王魁负桂英》、《陈叔文三负心》、《王宗道负心》等。这表明书生负心婚变现象在当时相当普遍，书生贪新弃旧、攀龙附凤的行为尤其受到市民阶层的关注。

书生发迹变泰后负心弃妻的现象，与宋代科举制度有着密切的关系。科举制度规定，不论门第出身，只要考试中式，即可为官。这为寒士发迹提供了一条捷径。"朝为田舍郎，暮登天子堂"，便是这种情况的写照。书生初入仕途，需要寻找靠山，权门豪贵也需要拉拢新进以扩充势力。联姻便成了他们利益结合的手段。而当书生攀上高枝，抛弃糟糠之妻时，便与原来的家庭以及市民阶层报恩的观念，不可避免地发生了冲突，导致一幕幕家庭和道德的悲剧。市民大众厌恶书生这种薄倖的行为，不惜口诛笔伐，这就是宋代民间伎艺产生大量谴责婚变作品的原因。宋代婚变故事一般都把矛头指向书生，是因为当时他们不仅有着优渥的社会地位，而且作为知书识礼的道德传承者，肩负着社会的责任。地位和行为的反差，自然使他们成为人民大众特别是市民阶层谴责的主要目

标。

在元代,社会情况发生了巨大的变化,书生的处境,从天上跌到地下。元代科举一度中断达七十馀年,终元之世,考试制度时兴时辍。这使许多士人失去进身之阶,社会地位急遽下降,以至出现"九儒十丐"的说法。与此相联系,谴责书生负心婚变的悲剧作品,逐渐失去了现实的针对性。地位低下的书生,反成了同情的对象。所以元代戏曲里的书生形象,或是平庸怯懦,或是迂阔拘谨,尽管多半缺乏光彩,但很少作为被鞭挞的对象。到元代后期,人们对地位得不到改善的书生愈加怜惜,正面歌颂书生志诚的作品渐渐成为戏曲的主流。高明的《琵琶记》,以同情宽恕的态度,刻划蔡伯喈的形象,正体现了当时的社会情态[7]。

《琵琶记》基本上继承了《赵贞女》故事的框架。它保留了赵贞女的"有贞有烈",但对蔡伯喈的形象作了全面的改造,让他成为"全忠全孝"的书生。为了终养年迈的父母,他本来并不热衷于功名,只是辞试不从,辞官不从,辞婚不从,这"三不从"导致一连串的不幸,落得个"可惜二亲饥寒死,博换得孩儿名利归"的结局。

高明在《琵琶记》的开头,写下了这么一段话:

> 秋灯明翠幕,夜案览芸编,今来古往,其间故事几多般。少甚佳人才子,也有神仙幽怪,琐碎不堪观。正是不关风化体,纵好也徒然。　论传奇,乐人易,动人难,知音君子,这般另做眼儿看。休论插科打诨,也不寻宫数调,只看子孝与妻贤。骅骝方独步,万马敢争先?

《琵琶记》所叙写的,确是"子孝与妻贤"的内容。高明强调封建伦理的重要性,希望通过戏曲"动人"的力量,让观众受到教化。因此,明太祖曾盛誉《琵琶记》是"山珍海错,贵富家不可无"(《南词叙录》)。在这方面,《琵琶记》产生过一些消极的作用。但高明主张戏曲必须有关风化、合乎教化的功用,把当时士大夫所不屑的

南戏看作可以“载道”的工具,却意在抬高南戏的地位和价值。同时,高明能正视社会生活的真实,在肯定孝子贤妻的同时,揭示封建伦理本身存在的矛盾,展示由于封建伦理而产生的社会悲剧,而给予观众强烈的震撼。

《琵琶记》的戏剧冲突,是围绕着“三不从”而展开的。剧本第四出“强试”是冲突的开端。蔡伯喈考虑到父母年老,无人照顾,在面临科举考试的前夕,决意暂时放弃功名,谢绝了州司的推荐。但其父蔡公却迫切期待儿子获得功名,强调只要儿子中举,改换门庭,他纵然死了,“一灵儿终是喜”。甚至责备蔡伯喈以尽孝为借口,其实是贪恋新婚的妻子。深受封建思想熏陶的蔡伯喈,既不能违背孝道伦理原则,又不能违抗父命,在无可奈何的情况下,只好离开了家门,向悲剧的境地迈开了第一步。

蔡伯喈如期赴试,得中状元,便得到牛丞相的青睐。牛相执意招他为婿,皇帝也玉成其事。蔡伯喈倒不想滞留京师,他在辞婚的同时,上表辞官,希望皇帝任命他为乡官:“乡郡望安置。庶使臣,忠心孝意,得全美。”但朝廷的答复是:“孝道虽大,终于事君;王事多艰,岂遑报父? ……可曲从师相之请,以成《桃夭》之化。”君命难违,蔡伯喈有苦难言,有家难归,不得已入赘牛府。但荣华富贵的生活,始终无法消除他的内疚和痛苦。另一方面,蔡伯喈家乡灾祸频仍,蔡公蔡婆衣食无着,最后家破人亡。就这样,一个努力按照封建伦理行事的“孝子”,却因伦理纲纪的不合理以及伦理纲纪自身的矛盾,成为可怜可悲的牺牲品。

封建伦理,是统治者赖以维护封建秩序的支柱。儒家以血缘为基础,推衍出一套君臣父子的伦理纲常,以规范人的行为准则,要求人们按伦理纲常行事,也即是要求人们通过礼教的自律,抑制个人的欲望,实现社会的和谐。然而,伦理纲常本身是存在缺陷的。所谓“忠孝不能两全”,即是因为伦理纲常本身经常出现抵牾的局面。蔡伯喈服从了皇帝朝廷,便照顾不了父母家庭;反过来,他要做“孝子”,便做不了“忠臣”。至于个人的意愿,更遭到无情

的践踏。这一来,努力按照伦理纲常行事的蔡伯喈,只能陷入两难的境地之中。

《琵琶记》尽管从正面肯定了封建伦理,但通篇展示的却是"全忠全孝"的蔡伯喈和"有贞有烈"的赵五娘的悲剧命运,从而可以引发对封建伦理合理性的怀疑。在封建时代,恪守道德纲常的知识分子,经常陷入情感与理智,个人意愿与门第、伦理的冲突之中。《琵琶记》的悲剧意蕴,具有深刻性和普遍性,它比单纯谴责负心汉的主题,更具社会价值[8]。

第三节 《琵琶记》的艺术成就

蔡伯喈与中国知识分子的软弱性格　赵五娘与礼教制度下的女性生活　双线结构　流传与影响

《琵琶记》在人物塑造上取得了较大的成功,在人物心理刻划方面尤为突出。

蔡伯喈形象,体现了知识分子的软弱性格和复杂心理;这种软弱性格与他恪守礼教伦理观念紧密相关。他努力按照伦理纲常行事,但封建伦理本身难以周全的矛盾却使他无所适从。从君从父的伦理要求,使他难以违抗;家庭的灾难,又使他难辞其咎。所以他始终处于夹缝之中,难以两全。

另外,蔡伯喈也是有情有欲的。入赘相府的那一刻,他情不自禁,流露出"喜书中今日,有女如玉"的喜悦;但他也确实思念前妻,牵挂父母,经常彷徨苦闷,忐忑难安。他想过弃官而归,又怕与"炙手可热"的牛相发生冲突,招来不测,只想等待三年任满,趁牛相"不提防","双双两个归昼锦"。以为熬过一段时间,便可以既遂功名之愿,又可忠孝两全。其实,当他苦苦做着团聚终养之梦的时候,家中早已是支离破碎。可以说,正是优柔寡断、委曲求全的

软弱性格,造成了蔡伯喈的人生悲剧。中国古代的知识分子,大多不敢直面人生,不敢坚持意愿,不敢与不合理的现实作斗争,他们总是在压力面前回避退让,或是采取鸵鸟式的办法自我安慰,或是在统治势力与封建伦理所允许的范围内寻找调和的办法,结果往往陷于悲剧的境地而难以自解。因此,蔡伯喈的形象,具有典型的意义。

赵五娘形象的刻划也比较成功。她善良朴素、刻苦耐劳,在饥荒年岁,典尽衣衫,自食糟糠,独力奉养公婆,后又营葬筑坟,忍受了常人无法承受的磨难。在她身上,体现了古代中国妇女的优秀品德。《琵琶记》的难得之处,还在于它揭示出赵五娘的不幸,其实也是礼教纲常所造成的。赵五娘的初愿,是"偕老夫妻,长侍奉暮年姑舅",甘守清贫的生活。但这位封建时代的小媳妇,无法把握自身的命运。像丈夫赴试这样的大事,她根本不得参与;她曾埋怨蔡公逼试,要拉伯喈去向蔡公劝说,但欲行又止,深怕被责"不贤",被说要将丈夫"迷恋"。伯喈被迫赴试后,照看公婆的责任全部落在她的身上,使她落到了不得不做孝贤媳妇的境地:"也不索气苦,也不索气苦,既受托了蘋蘩,有甚推辞?索性做个孝妇贤妻,也得名书青史,省了些闲凄楚!"礼教的熏陶,家庭的责任,使她不得不咬紧牙关,只能干脆以做个"孝妇"自解,"索性"两字,充分说明了她的无奈。然而,她的尽心尽力、自食糟糠的行为,如果公婆能够理解,犹可忍受;最不堪的是还要受到婆母的猜忌。蔡婆说:"亲的到底只是亲,亲生孩儿不留在家,今日着这媳妇供养你呵,前番骨自有些鲑菜,这几番只得些淡饭,教我怎的捱?更过几日,和饭也没有。"并对赵五娘诸多责备,甚至怀疑她独自在背地里偷吃好食。面对内外交困的悲剧命运,赵五娘心力交瘁,苦不堪言。徐文长评云:"唉糟吃糠不难,吃婆怨气更难。"(引自《三先生合评本琵琶记》)因为礼法规定媳妇不得与婆母顶嘴,赵五娘纵然心中不平,"便埋冤杀了,也不敢分说"。她怨肠百结,只能对糟糠倾诉:

〔孝顺歌〕呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尚兀自牢嗄住。糠，遭砻被舂杵，筛你簸扬你，吃尽控持。悄似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。（吃吐介）

〔前腔〕糠和米，本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞？一贵与一贱，好似奴家共夫婿，终无见期。丈夫，你便是米么，米在他方没寻处。奴便是糠么，怎的把糠救得人饥馁？好似儿夫出去，怎的教奴，供给得公婆甘旨？

是朝廷"皇榜招贤"和公公逼试，将她与夫婿"簸扬作两处飞"；是不合理的社会现实和小媳妇的处境，使她"遭砻被舂杵"，"吃尽控持"。这两支曲子，把赵五娘的苦楚表现得淋漓尽致。所以，在《琵琶记》里，作者歌颂了赵五娘的"有贞有烈"，守礼行孝，但以更多的笔墨，揭露了封建社会和伦理纲常给予女性的苦难、不幸和无奈，让人们看到这些被视为道德楷模的人物内心的隐痛。这些也正是作者期待"知音君子另做眼儿看"的"动人"内涵。

《琵琶记》在人物塑造方面的成就，很值得我们注意。蔡伯喈和赵五娘形象的出现，说明在元代后期，戏剧舞台逐步摆脱了单线平涂的类型化的写法，注意多角度地展示人物个性和内心世界，在形象创作史上揭开了新的一页。

《琵琶记》的戏剧冲突，也颇有特色。它的情节，沿着两条线索发展。一条写蔡伯喈离家后的件件遭遇；一条写赵五娘在家中的种种苦难。既集中笔力写蔡伯喈在荣华富贵的罗网中辗转无奈，又酣畅地写赵五娘饥寒交迫，陷入绝境，比较广阔地展示出生活画面。在关目安排上，特别注意让两条线索交叉进行，让不同的生活场景对比衔接。例如前边写了蔡伯喈蟾宫折桂，杏园春宴，志得意扬，后边接着写赵五娘典卖钗梳首饰，勉事姑嫜；前边写了蔡伯喈洞房花烛，"画堂中珠围翠拥"，后边接着写赵五娘自食糟糠，公婆愧悔自己误责媳妇，一亡一病；前边写蔡伯喈中秋赏月，"长空

万里，见婵娟可爱”，后边接着写赵五娘剪发买葬、罗裙包土埋葬公婆后，背着琵琶上京寻夫。贫富悬殊的情景，形成了强烈的反差，使观众加深了对不合理的社会现实的认识，在深切地同情赵五娘苦难的同时，体悟到封建伦理纲常的荼毒。另一方面，写蔡伯喈在锦衣玉食享受荣华的时候，时常忧心忡忡，既挂念穷困的家乡，又感受到宦海生涯的不易，“我穿着紫罗襕到拘索我不自在”，“手里拿着个战钦钦怕犯法的愁酒杯”。优裕闲适的环境与人物苦闷沉重的心态，也形成了鲜明的反衬。这些巧妙的安排，有助于加强整部戏的悲剧气氛，使人物性格呈现得更加鲜明。

在语言的运用方面，《琵琶记》最突出的成就，是能配合人物不同的处境以及两条戏剧线索的开展，运用两种不同风格的语言。赵五娘一线，语言本色；蔡伯喈一线，词藻华丽。这表明作者充分注意到语言与环境、性格、心理的关系。同时，作为戏剧，《琵琶记》的语言也富于动作性。不少唱词、对白能与角色动作结合，成为蕴味深厚的潜台词。例如“琴诉荷池”一出，写蔡伯喈弹错了曲调，牛氏不悦，两人有一段对白：

> 〈生〉……这弦不中弹。〈贴〉这弦怎地不中？〈生〉当原是旧弦，俺弹得惯。这是新弦，俺弹不惯。〈贴〉旧弦在那里？〈生〉旧弦撇了多时。〈贴〉为甚撇了？〈生〉只为有这新弦，便撇了旧弦。〈生介〉〈贴〉怎地不把新弦撇了？〈生〉便是新弦难撇。〈介〉我心里只想着那旧弦。〈贴〉你撇又撇不得，罢罢！

新弦、旧弦，暗示旧妇与新妇。这段对白中，话里有话，一石二鸟，细腻地传达出他们的性格以及在规定情景中的神态。又如“赏月”一出，他们同在庭院里对月抒怀，风光旖旎，但“同一月也，出于牛氏之口者，言言欢悦；出于伯喈之口者，字字凄凉。一座两情，两情一事”，“所言者月，所寓者心”（李笠翁《闲情偶记》卷一）。通

过唱词，让观众领略到戏中人物在同一场境中对立的心境。纯熟的语言技巧，使作品的戏剧性得到加强。

早期南戏大多出于市井艺人之手，艺术上比较粗糙，其文学性远逊于北杂剧。而《琵琶记》则借鉴和吸收了杂剧创作的文学成就，因而取得了很大的成功。例如"临妆感叹"、"糟糠自厌"、"祝发买葬"等大套曲文抒写人物心理的方式，可以说是《梧桐雨》、《汉宫秋》第四折因物起兴手法的延续。杂剧在元末虽然已经走向衰落，但元代的戏曲活动并未衰落，因为以《琵琶记》为代表的南戏继起了。《琵琶记》"用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已"（《南词叙录》）。到了明代，《琵琶记》更成为人们仿效的典范。就形式而言，它的双线结构，成为传奇创作的固定范式；它的曲律，成为各家曲谱选录的主要对象，也是人们谱曲作剧的直接依据；它在长期的演出过程中积淀起来的表演艺术，还使它成为演剧的典范，成为每一个演员必须学习的入门戏本；而每一种新的戏曲声腔兴起，往往从成功改编《琵琶记》等作品为开端。所以《琵琶记》在明清时期仍活跃于舞台，是戏曲史上传演最广的作品之一。《琵琶记》多达数十种的明代刊本，还表明它同时也是人们案头阅读的对象。从思想内容的影响而言，明代《五伦全备记》、《香囊记》等作品在表层意义上发展了"关风化"的口号；《浣纱记》和"临川四梦"等则间接地从"动人"和载道的内在意蕴中吸取了《琵琶记》的精华。整个明代戏曲，都可以看到《琵琶记》的印痕。所以后人称《琵琶记》为"词曲之祖"[9]。从这个意义上说，《琵琶记》实为元代剧坛之殿军，明代戏曲之先声。

《琵琶记》也是具有世界影响的古典戏曲之一。早在19世纪，就先后有英文、法文、德文和拉丁文选译和介绍，20世纪30年代，还进入百老汇演出，颇受观众欢迎[10]。

第四节　四大南戏及其他

《荆钗记》　《白兔记》　《拜月亭记》
《杀狗记》

元代南戏较著名的作品还有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》等,后人称为四大南戏[11],在明清时期传演甚广,影响深远。这些剧本,明徐渭在《南词叙录》"宋元旧篇"内有著录。它们最初大多出于民间艺人之手,成就不高。由于戏曲是一种舞台的艺术,在长期的演出过程中,因观众的反馈,这些剧本通常受到戏班和艺人不断的修订和改编,从而带有世代累积型特征。另一方面,随着南戏影响的扩大,文人作家开始加入到南戏创作和改编的行列,经过他们的加工和重新创作,原来稚拙的剧本变得较有文彩,有较强的可读性,从而构成一种基本的写定本,流传后世。这参与写定的文人也就被看作是剧本的作者。在早期南戏作品中,这种情况尤为常见。而到明代以后,随着新的声腔剧种的兴起和观众审美观念的变化,这些成为"经典"的剧目,为了适应明代社会和明代观众的需求,在流传和刊印过程中,又经受了新的改动。而流传至今的宋元时期的南戏作品,大多属于晚明刊本,它们并不完全保有旧貌。这也是戏曲文学特有的现象。

《荆钗记》,一般认为是元末柯丹邱所作[12]。现存多种明刻本,以温泉子编集的《原本王状元荆钗记》较近原貌。剧中叙穷秀才王十朋和大财主孙汝权,分别以荆钗和金钗为聘礼,向钱玉莲求婚。玉莲重才而轻财,留下了王十朋的荆钗。成婚后,十朋赴京考中状元,因拒绝万俟相招其为婿的好意,被改调至烟瘴之地潮阳任职。而他邀请母亲带领玉莲前往任所的家书,却被孙汝权套改为"休书",继母因此逼迫玉莲改嫁。玉莲不从,投江自尽,幸被钱安抚救起。十朋得知玉莲死讯,设誓终身不娶;玉莲也听到了十朋死

于瘴疫的误传。后来两人在钱安抚舟中以荆钗相认,重续前缘。另一系统传本则作夫妇在玄妙观追荐亡灵时,意外相逢,得以团聚。

据《紫桃轩杂缀》、《瓯江逸志》记载,故事原型写的是十朋负心抛弃玉莲,玉莲投江自尽,与《王魁》、《赵贞女》属同一类型。今传本改为歌颂"义夫节妇"生死不渝的夫妇之爱,与《琵琶记》改蔡二郎的不道德为蔡伯喈的纯孝,强调"关风化"的倾向是一致的。这体现了元末把书生作为歌颂对象的风气,也与在南方戏剧圈中,较多强调伦理道德的总体倾向相一致。不过,《荆钗记》在许多方面突破了儒家的价值观,像王十朋在误闻玉莲死讯后,守情不移,甚至宁无子嗣,也不再娶,就突破了"不孝有三,无后为大"的纲常观念;钱玉莲重才而轻财,为了自己的信念,甘赴一死,她的"节",虽有封建贞节的因素,但更多体现了"富贵不能动其志,威逼不能移其情"的品质。剧中涉及如何对待贫贱,如何对待富贵,如何处理夫妻关系、继母与前妻子女的家庭关系等等,这些都是旧时代下层民众深为关切的社会问题。因而,它的出现,吸引了广大观众的注意,王世贞称"《荆钗》近俗而时动人"(《曲藻》)。所谓近俗,正好说明它具有贴近现实生活的一面。

《荆钗记》情节结构颇为精巧,戏剧性较强。它利用荆钗这一道具贯穿全剧,层次分明地展开冲突与纠葛,因而"以情节关目胜"(徐复祚《曲论》),特别适宜于舞台表演。此外,作者驾驭语言的能力也比较高,吕天成说它"以真切之调写真切之情,情文相生,最不易及"(《曲品》)。

《刘知远白兔记》,永嘉书会才人编[13]。刘知远是五代后汉的开国皇帝。以一个流浪汉而登上皇帝的大位,他的传奇经历为民间所喜闻乐道。平话、诸宫调、杂剧都有同题材作品。此剧写刘知远落魄流浪,被财主李文奎收留,充当佣工。李文奎因见刘知远睡时有蛇穿其七窍,断定日后必然大贵,就将女儿李三娘嫁给他。李文奎死后,刘知远不堪妻兄李洪一夫妇的欺侮,被迫从军,入赘岳

帅府，享受高官厚禄。三娘受尽兄嫂折磨，在磨坊中产下一子，送至刘知远处乳养。15 年后因儿子追猎白兔，与生母相逢，终于惩处李洪一，全家团圆。故事表明了作者“贫者休要轻相弃，否极终有泰时，留与人间作话题”的创作意图。

刘知远的发迹变泰，这是旧时代处于社会底层的民众所羡慕和向往的。李家父女能够慧眼识英雄，扶掖他于草莱之间，使他改变了命运，这样的处理，与《荆钗记》钱玉莲识王十朋于贫贱之时一样，都体现了下层人民的愿望。剧中突出地描绘了刘知远身处贫寒时备受欺凌的屈辱，和最后扬眉吐气的情境，笔调痛快淋漓，引人入胜。剧本对李三娘的描写也很成功。这是一个善良的妇女形象，她在无可奈何之中，只能承受种种非人的磨难，只有等待着丈夫的归来，才能改变自己的命运。在她的身上，体现了旧时代广大妇女的悲惨遭遇。

《白兔记》富有民间文学的特色，文字上质朴通俗，如“报社”、“祭赛”、“保禳”等出，还保存着一些古代农村风俗和情趣。

《拜月亭记》相传为元人施惠所作[14]。原本已佚，以明世德堂刻本较近原貌，其他传本则多题作《幽闺记》，经过明人较多改动。世德堂本剧终〔尾声〕说是“书府番誊燕都旧本”，可知它是根据关汉卿同名杂剧改编而成的。

《拜月亭记》写金主诛杀主战派大臣陀满海牙一家，派尚书王镇向敌国求和。海牙子兴福在逃亡途中与书生蒋世隆结为兄弟。敌军入侵，金主迁都汴梁。世隆和妹瑞莲、王镇的夫人和女儿瑞兰都在兵乱中失散。瑞兰遇见世隆，在患难中结为夫妻。瑞莲也被王夫人收为义女。后王镇出使回来，在旅店中遇见瑞兰，不愿女儿嫁给患病的穷秀才，强行将瑞兰带走。敌兵退走后，王镇一家在汴京团聚，瑞兰在拜月亭前对月祷告，祝夫婿平安，被瑞莲窃听，方知彼此实为姑嫂。后来朝廷开科取士，世隆、兴福分别考取文武状元。王镇奉旨招两人为婿，夫妇兄妹相认团聚。

《拜月亭》的全部情节是在蒙古族入侵金国的战争乱离背景

中展开的。在这特定的条件下,穷秀才蒋世隆才得以和尚书之女王瑞兰偶然相识,患难相依,进而相羡相爱,私结百年之好。作品歌颂了青年男女的坚贞爱情,批判了王镇的挟权仗势、嫌贫爱富的行为,最后让有情人终于成为眷属。与一般才子佳人儿女风情题材不同的是,作品还写出了广阔的社会风貌。通过重大的事变,让上自朝廷大臣,下至招商店主人、小二的形象,按照他们不同的社会地位和生活道路,一一在舞台上显现,把兵荒马乱的岁月,颠沛流离的生活,和剧中人物的命运紧密地结合起来,从而使这个悲欢离合的故事具有深刻的意义。

《拜月亭记》的情节起伏跌宕,关目生动。在悲剧性的事件中,巧妙地插入巧合、误会的关目。机智有趣的对话,使全剧带上喜剧的色彩。如写乱离中兄妹、母女惊慌失散,瑞兰、瑞莲音近,世隆喊妹"瑞莲",瑞兰误以为母亲喊她,结果与世隆相遇,在旷野中举目无亲的情况下,只得要求与世隆同行;而王夫人喊"瑞兰",却喊来了瑞莲,两人同病相怜,认了母女。正是这种巧合,使人物的命运发生了始料不及的变化。"驿中相会"出中,王夫人寄于驿舍廊下,因思女彻夜啼哭不眠,同宿驿舍的王镇被吵得心烦,让人将她们赶走,结果夫妇意外相逢。还有"隆兰拆散"、"瑞兰拜月"等场合,也都有巧合的关目。这些遭遇看似偶然,但在离乱中完全可能发生,由于有实际生活的依据,所以使人感到真实可信。

《拜月亭记》的人物刻划相当成功。特别是对王瑞兰的内心的微妙活动以及矛盾心理的描写,更显得细致入微而又富于喜剧性。身为尚书小姐,在旷野中孤零无依时,她无法顾及自己的身份,只能央求蒋世隆挈带同行,甚至主动提出了"权说是夫妻"的建议。但到达旅舍,当世隆正式提出成亲要求时,她心中愿意,却又故作回避,表现出相府小姐的矜持。这一形象的出现,说明南戏的艺术水平,上升到一个新的阶段。

《拜月亭记》的语言天然本色,一向为人们称道。试看瑞兰一家驿中相会时的一段曲白:

老旦(王夫人):孩儿,历尽了苦共辛,娘逢人见人寻问。只愁你举目无亲,子母每何处厮认?

旦(瑞兰):我有一言说不尽……

老旦:有什么说话?

旦:向日招商店蓦忽地撞着家尊……〈哭科〉

老旦:孩儿有甚事,说与我知道,不要啼哭。

旦:我寻思他眼盼盼人远天涯近。

老旦:为甚的来那壁千般恨?

外(王镇):〈怒科〉夫人,你休只管叨叨问。

老旦:相公,有甚事争差,且息怒嗔,闲言语总休论。

小旦(瑞莲):贱妾不惧责罚,将片言语陈,难得见今朝分……

旦:甚时除得我心头闷!甚日除得我心头恨!

这段简短的曲白,把四个人物此刻的情状展现得十分清楚:瑞兰满腔愁苦,欲说还休;王夫人爱女心切,却又絮絮叨叨;王镇气急败坏,蛮横压制;瑞莲左右周旋,从旁排解。这里,本色自然的唱词,与说白浑成一体,很难区分。而曲白相生,耐人寻味,又大大增强了语言的表现力。明李卓吾认为《拜月亭记》的成就可与《西厢记》媲美,并说:"《拜月》曲白都近自然,委疑天造,岂曰人工!"(《李卓吾批评幽闺记》)可以说,《拜月亭记》的成就,在四大南戏中是较突出的。

《杀狗记》,相传为元末明初人徐畛所作[15]。此剧写富家子弟孙华结交市井无赖胡子传、柳龙卿,并受他们的挑拨而将兄弟孙荣赶出家门。其妻杨月真为劝夫悔悟,设计杀狗,假扮人尸,放在门外。酒醉归来的孙华,误以为祸事临门,便请那些酒肉朋友帮忙移尸,胡、柳二人不仅不肯前来,反而向官府告发;而其弟孙荣则不计前嫌,当即为兄埋"尸",还在官府前主动承担杀人罪名。最后月

真说明真相,兄弟重归于好。这是一出颂扬孝悌观念的社会伦理剧,强调只有手足之亲才是真正可以信赖的,狐朋狗友不足与交。此剧涉及因财产纠纷而引起家庭破坏的社会现象,这也是宗法社会广泛关注的社会问题,因而有其现实的意义,受到大众的欢迎。此戏曲文俚俗,明白如话,但艺术上显得比较粗率。

南戏剧本,除上述四大南戏之外,无名氏的《破窑记》、《金印记》、《赵氏孤儿记》、《牧羊记》、《东窗记》等作品,影响都很深远。其中《破窑记》的成就较高。这些南戏的传本在明代又经过明人典雅化的改造,礼教伦理的因素进一步得到加强,艺术上却缺乏自己的特色。

注 释

〔1〕参见同治《温州府志》卷十。

〔2〕明叶盛《草木子》卷二云:"俳优戏文始于《王魁》,永嘉人作之。识者曰:若见永嘉人作相,国当亡。及宋将亡,乃永嘉陈宜中作相。"

〔3〕此据钱南扬所著《戏文概论》,上海古籍出版社 1981 年版。但其中某些剧目是否属于元代作品,尚有争议。参见刘念兹《南戏新证》,中华书局 1986 年版。

〔4〕《录鬼簿》卷下云:"沈和甫,钱塘人。……兼明音律。以南北调合腔,自和甫始。如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲,极为工巧。"

〔5〕元姚寿桐《乐郊私语》记载海盐杨氏得北曲名家贯云石真传,其家僮无不擅南北歌调者。而州人往往得其家法,以能歌名于浙右。清王士祯《香祖笔记》据此以为南曲声腔海盐腔"实发于贯酸斋"。

〔6〕高明的生年不详。据今人推断其弟高旸生于大德十一年(1307)左右,高明的生年当距此不远(参见戴不凡《论古典名剧〈琵琶记〉》,中国青年出版社 1957 年版;钱南扬《汉上宧文存》,上海文艺出版社 1980 年版;黄仕忠《〈琵琶记〉研究·高则诚行年考述》,广东高等教育出版社 1996 年版)。其卒年有二说。清陆时化《吴越所见书画录》卷一收有高明《题陆放翁〈晨起〉诗卷》,末署"至正十三年(1353)夏五月壬辰永嘉高明谨志于左方"。同卷还收有永嘉余尧臣的跋语,说"越六年而高公亦以不屈权

势病卒四明”。据此推算，高明应卒于至正十九年(1359)。见湛之《高明的卒年》，《文史》第一辑，中华书局1962年版；黄仕忠《高则诚卒年考辨》，《文献》，1987年第4期。旧说高明在入明后曾受到朱元璋的征召，辞不就，则其卒当在1368年以后，见《明史·陶宗仪传》附、嘉靖《宁波府志》。高明入仕后，历任处州(今浙江丽水)录事、江浙行省掾、江南行台掾、福建行省都事等职；其中福建行省都事之任途中，经过宁波，因拒绝当时已经降元的方国珍的邀留，即日解官退隐，以词曲自娱。所作《琵琶记》，今存二个系统的传本。其中清陆贻典抄本、明嘉靖间所刊的巾箱本和《风月锦囊》摘汇本等，较近原貌。这里的引文，均据陆抄本。

〔7〕上述分析可参见黄仕忠《负心婚变母题研究》一文，载《戏剧艺术》1992年第2期。

〔8〕参见黄仕忠《〈琵琶记〉与中国伦理社会》一文，载《文学遗产》1996年第3期。

〔9〕明嘉靖《瑞安县志》所录“高明传”云：“今所传《琵琶记》，关系风化，实为词曲之祖。”明魏良辅《曲律》说：“《琵琶记》……自为曲祖。”

〔10〕参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“高明”条的“外文译本书目”，中国大百科全书出版社1983年版。

〔11〕明凌初成《谭曲杂札》云：“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。……故《荆》《刘》《拜》《杀》为四大家。”见《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版。

〔12〕柯丹邱，据清张大复《寒山堂曲谱》卷首“谱选古今传奇散曲总目”注，为吴门学究，敬先书会才人。但明徐渭《南词叙录》、吕天成《曲品》等将此戏列入无名氏作品。又旧抄《古人传奇总目》署作丹邱子作，明宁宪王朱权号丹邱先生，故王国维认为丹邱子即朱权，实误；也有人认为是元末画家柯九思，号丹邱子。按：此戏最早当出自民间艺人之手，柯丹邱或为此戏在元末的改编写定者。另据《南词叙录》，明初李景云也有过改编本。

〔13〕此戏有成化间永顺堂刻本、《风月锦囊》摘汇本、汲古阁刻本等，出于元人旧本，另有富春堂刻本《白兔记》，则系明人重新编撰。

〔14〕明何良俊、王世贞等均持此说。施惠生平，据元锺嗣成《录鬼簿》记载：“惠字君美，杭州人，居吴山城隍庙前，以坐贾为业。公美目巨髯，好谈笑。余尝与越君卿、陈彦实、颜君常至其家，每承接款，多有高论。诗酒

之暇，惟以填词和曲为事。有《古今砌话》，亦成一集，其好事也如此。”

〔15〕吕天成《曲品》、无名氏《古人传奇总目》等均谓徐畛作。徐畛，字仲由，浙江淳安人。明太祖洪武初，受县令招聘，任县学教官三年；因性不喜羁绊，自免去。洪武十四年诏征秀才，被举应诏，至藩省，力辞而归。遂号巢松病叟，葛巾野服，优游山水之间。尤工词曲，尝自称“吾诗文未足品藻，惟传奇词曲不多让古人”。有《巢松集》，今佚。徐氏为元末明初人，而元代南戏《宦门子弟错立身》已提到传奇（指南戏）《杀狗劝夫婿》，可知此戏原出民间艺人之手，徐畛或曾改订过此戏。全本今仅传汲古阁刻本一种，而据清张大复《寒山堂曲谱》说，已经过吴中情奴、沈兴白、龙犹子（冯梦龙）三度修改。另有《风月锦囊》摘汇本，摘录了部分曲词，但较近旧貌。

第八章　元代散曲

在元代登坛树帜、独领风骚的文学样式是元曲。而人们通常所说的元曲,包括剧曲与散曲。剧曲指的是杂剧的曲辞,它是戏剧这一在舞台上表演的综合艺术的密不可分的组成部分;散曲则是韵文大家族中的新成员,是继诗、词之后兴起的新诗体。在元代文坛上,它与传统的诗、词样式分庭抗礼,代表了元代诗歌创作的最高成就。

第一节　散曲的兴起及其体制风格

散曲的兴起　　散曲的体制　　散曲的文体风格和审美取向

散曲,元人称为"乐府"或"今乐府"[1]。散曲之名最早见之于文献,是明初朱有燉的《诚斋乐府》,不过该书所说的散曲专指小令,尚不包括套数。明代中叶以后,散曲的范围逐渐扩大,把套数也包括了进来[2]。至20世纪初,吴梅、任讷等曲学家的一系列论著问世以后[3],散曲作为包容小令和套数的完整的文体概念,最终被确定了下来。

散曲究竟兴起于何时,由于缺乏文献,已难以确考。但它产生于民间的俗谣俚曲则是无疑的[4]。这与词产生的情形十分相似。词本来是合乐的歌辞,由于文人参与创作,日益典雅精致,逐渐向脱离音乐的单纯书面文学的方向发展。宋金之际,北方少数民族如契丹、女真、蒙古相继入据中原,他们带来的胡曲番乐与汉族地区原有的音乐相结合,孕育出一种新的乐曲。这样,逐渐和音乐脱离并且只能适应原有乐曲的词,在新的乐曲面前,既显得苍白无

力，又显得很不合拍。在这种情况下，一种新的诗歌形式——散曲，便应运而生。明代徐渭在《南词叙录》里曾对由乐曲的变化，导致词的衰落、“曲”的繁兴有过精辟的表述：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。宋词既不可被管弦，世人亦遂尚此，上下风靡。”徐渭的这一看法大致是符合实际的。

散曲的体制主要有小令、套数以及介于两者之间的带过曲等几种。

小令，又称“叶儿”，是散曲体制的基本单位。其名称源自唐代的酒令。单片只曲，调短字少是其最基本的特征。但小令除了单片只曲外，还有一种联章体，又称重头小令，它由同题同调的数支小令组成，最多可达百支，用以合咏一事或分咏数事。如张可久的〔中吕·卖花声〕《四时乐兴》，以四支同调小令分咏春、夏、秋、冬，构成一支组曲；《录鬼簿》载乔吉曾有咏西湖的〔梧叶儿〕百首，是重头小令之最长者。联章体虽以同题同调的组曲形式出现，内容上互有联系，但组曲中的各支曲子仍是完整独立的小令形态，故仍属于小令的范畴。

套数，又称“套曲”、“散套”、“大令”，是从唐宋大曲、宋金诸宫调发展而来。套数的体式特征最主要的有三点，即它由同一宫调的若干首曲牌联缀而成，各曲同押一部韵，通常在结尾部分还有〔尾声〕。

小令和套数是散曲最主要的两种体制，它们一为短小精练，一为富赡雍容，各具不同的表现功能。除此之外，散曲体制中还有一种带过曲。带过曲由同一宫调的不同曲牌组成，如〔雁儿落带得胜令〕、〔骂玉郎带感皇恩采茶歌〕等，曲牌最多不能超过三首。带过曲属小型组曲；与套数比较，其容量要小得多，且没有尾声。可见，带过曲乃是介于小令和套数之间的一种特殊体式。

散曲作为继诗、词之后出现的新诗体，在它身上显然流动着诗、词等韵文文体的血脉，继承了它们的优秀传统。然而，它更有

着不同于传统诗、词的鲜明独特的艺术个性和表现手法,这主要表现在以下三个方面:

第一,灵活多变伸缩自如的句式。散曲与词一样,采用长短句句式,但句式更加灵活多变。例如,词牌句数的规定是十分严格的,不能随意增损。而散曲则可以根据内容的需要,突破规定曲牌的句数,进行增句。又如,词的句式短则一两字,最长不超过11字;而散曲的句式短的一两个字,长的可达几十字,伸缩变化极大。这主要是由于散曲采用了特有的"衬字"方式。所谓衬字,指的是曲中句子本格以外的字。如〔正宫·塞鸿秋〕一曲,其末句依格本是七个字,但贯云石的《塞鸿秋·代人作》,末句作"今日个病恹恹,刚写下两个相思字",变为14字了。这本格之外所增加的七个字,就是衬字。至于哪七字属衬字,从以辞合乐的角度看,并无须确指。增加衬字,突破了词的字数限制,使得曲调的字数可以随着旋律的往复而自由伸缩增减,较好地解决了诗的字数整齐单调与乐的节奏、旋律繁复变化之间的矛盾。同时,在艺术上,衬字还明显具有让语言口语化、通俗化,并使曲意诙谐活泼、穷形尽相的作用。例如关汉卿的《不伏老》套数,〔黄钟尾〕一曲,把"我是一粒铜豌豆"七个字,增衬成"我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆",这一来,显得豪放泼辣,把"铜豌豆"的性格表现得淋漓尽致。

第二,以俗为尚和口语化、散文化的语言风格。传统的抒情文学诗、词的语言以典雅为尚,讲究庄雅工整,精骛细腻,一般来讲,是排斥通俗的。散曲的语言虽也不乏典雅的一面,但从总体倾向来看,却是以俗为美。披阅散曲,俗语、蛮语(少数民族之语)、谑语(戏谑调侃之语)、嗑语(唠叨琐屑之语)、市语(行话、隐语、谜语)、方言常语纷至沓来,比比皆是,使人一下子就沉浸到浓郁的生活气息的氛围之中。散曲的句法讲求完整连贯,省略语法关系,直接以意象平列和句与句之间跳跃接续等诗、词中常见的写法,在散曲中却较少见,因而,散曲的语言明显地具有口语化、散文化的特

点。明凌濛初《谭曲杂札》评散曲的语言“方言常语,沓而成章,着不得一毫故实”。清黄周星《制曲枝语》云:“曲之体无他,不过八字尽之,曰:少引圣籍,多发天然而已。”都是对散曲以俗为尚和口语化、散文化语言风格的精辟概括。

第三,明快显豁自然酣畅的审美取向。在我国古代抒情性文学的创作中,尽管存在着各种风格争奇斗妍各逞风骚的情况,但含蓄蕴藉始终是抒情性文学审美取向的主流,这一点在诗、词创作中表现得尤为明显。散曲在审美取向上当然也不排斥含蓄蕴藉一格,这在小令一体中表现得还比较突出,但从总体上说,它崇尚的是明快显豁、自然酣畅之美,与诗、词大异其趣。任讷对散曲的这一审美取向作过精采论述:“曲以说得急切透辟、极情尽致为尚,不但不宽弛、不含蓄,且多冲口而出,若不能待者;用意则全然暴露于辞面,用比兴者并所比所兴亦说明无隐。此其态度为迫切、为坦率,恰与词处相反地位[5]。”散曲往往非但不“含蓄”其意,“蕴藉”其情,反而唯恐其意不显,其情不畅,直待极情尽致酣畅淋漓而后止,上举关汉卿《不伏老》套数〔黄钟尾〕一曲就是一个典型的例子。同时,由于散曲多借用“赋”的铺陈白描的表达方式,可以随意增句和增加衬字,可以有顶针、叠字、短柱对、鼎足对等多种手法,也对这一审美取向的形成,起了推波助澜之效。

从上述散曲的特点可见,比之传统的抒情文学样式诗、词,散曲身上刻有较多的俗文学的印记。它是金元之际民族大融合所带来的乐曲的变化;传统思想、观念的相对松弛;知识分子由于地位的下降更加接近民间,以及市民阶层的壮大,他们的欣赏趣味反馈于文学创作等一系列因素合力的产物。散曲以其散发着土气息、泥滋味的清新形象,迅速风靡了元代文坛,也使得中国文学的百花园里又增添了一朵艳丽的奇葩。

第二节　元前期散曲创作

书会才人作家　　平民及胥吏作家　　达官显宦作家

元代散曲作家，据不完全统计，约有二百馀人[6]，存世作品小令三千八百多首，套数四百七十馀套[7]。以元仁宗延祐年间为界，分为前后两个时期。前期的创作中心在北方，后期则向南方转移。这一点，与杂剧创作的情况基本相似。

元前期散曲作家，依其社会身份，大致可分为三类。第一类是书会才人作家。这一类作家无论在人生道路的选择、自我价值的认定，抑或是道德修养等诸方面，都与传统的文士大相径庭。元代中止了科举，断绝了他们仕进的道路，把他们抛入了社会的底层，甚至混迹勾栏，与倡优为偶。然而他们却并没有因此沉沦，倒是在与下层人民的紧密结合中，脱胎换骨，重获新生。这一类作家大多具有放诞不羁的精神风貌，而在表象之后蕴含的却是强烈的反传统的叛逆精神和追求个性自由的生命意识。关汉卿、王和卿等即是这一类作家的突出代表。

关汉卿自称“普天下郎君领袖，盖世界浪子班头”。他的著名套数〔南吕·一枝花〕《不伏老》可视为“浪子”的一篇宣言，其〔黄钟尾〕曲云：

> 我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆，恁子弟每谁教你钻入他锄不断斫不下解不开顿不脱慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋，会蹴踘，会打围，会插科，会歌舞，会吹弹，会咽作，会吟诗，会双陆。你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自

不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天那，那其间才不向烟花路儿上走。

此曲重彩浓墨，层层晕染，集中而又夸张地塑造了“浪子”的形象，这形象之中固然有关氏本人的影子，也可视作以关氏为代表的书会才人群体精神面貌的写照。当然，曲中刻意渲染的玩世不恭游戏人生的态度并不可取，但如果我们结合元代特定的历史环境来看，不难发现，在这一“浪子”的形象身上所体现的对传统文人道德规范的叛逆精神、任性所为无所顾忌的个体生命意识，以及不屈不挠顽强抗争的意志，实际上是向市民意识、市民文化认同的新型文人人格的一种表现。此曲在艺术上也很有特色。曲中一系列短促有力的排句，节奏铿锵，具有精神抖擞、斩钉截铁的意味。全曲把衬字运用的技巧发挥到了极致。如首两句，作者在本格七、七句式之外，增加了39个衬字，使之成为散曲中少见的长句。而这些长句，实际上又以排列有序的一连串三字短句组成，从而给人以长短结合舒卷自如的感觉。这种浪漫不羁的表现形式，恰能表达浪漫不羁的内容，以及风流浪子无所顾忌的品性。

关汉卿散曲创作最多的题材是男女恋情，尤其以刻画女子细腻微妙的心理活动见长。如下面这首〔双调·沉醉东风〕：

咫尺的天南地北，霎时间月缺花飞，手执着饯行杯，眼搁着别离泪。刚道得声“保重将息”，痛煞煞教人舍不得。好去者，望前程万里。

男女离别的场面，是古代诗词中的常见题材，如柳永的名篇《雨霖铃》。此曲刻画入微处，可与柳词相埒。但柳词以含蓄蕴藉见长；关曲于含蓄中得真率直白之味，从中我们也可以看出关氏散曲自然本色的主导风格。

王和卿，大名（今属河北）人。与关汉卿相友善。为人滑稽佻

达。现存小令 11 首，套数一篇，另有两个残套。王和卿的散曲从总体上看趣味不高，如《咏秃》、《胖妓》、《王大姐浴房内吃打》等，选材粗俗，更多地表现了市民意识和文化中庸俗的一面。写的较好的是〔仙吕·醉中天〕《咏大蝴蝶》一首：

弹破庄周梦，两翅驾东风。三百座名园一采一个空。谁道风流种？唬杀寻芳的蜜蜂。轻轻的飞动，把卖花人搧过桥东。

此曲用语夸张，构思奇特，极具滑稽诙谐之趣。所咏蝴蝶外表的美丽与其鲁野的行为极不协调，从而产生强烈的喜剧性效果，能够引起人们对一些金玉其外败絮其中的丑陋现象的联想，这或许是此曲广受称道的原因所在。

第二类是平民及胥吏作家。这类作家在人生遭际、社会地位等方面与第一类作家并无大的不同，但他们不像第一类作家那样比较彻底地抛弃了名教礼法和传统士流风尚。在他们内心深处，倒是不甘仕途失落，并向往实现传统文人价值的。然而，在现实生活中，他们屡屡碰壁，理想归于幻灭，因而叹世归隐就成了这类作家创作的主旋律。他们一方面悲愤地感叹世道的不平和个人悲剧的命运，进而对传统价值观产生怀疑；另一方面又希冀以精神上的遁隐作为消解痛苦疗治创伤的药方。元代全真教的流行则进一步强化了他们的这一行为和精神的取向。显然，这类作家对人生所抱的是一种消极的态度，但其中却也蕴含着对封建政治和现实人生的深刻反省。这类作家以白朴、马致远等人为其代表。

白朴的散曲创作，今存小令 37 首，套数四篇。在这些作品中，叹世归隐之作占了较大的比例。如〔双调·沉醉东风〕《渔父》：

黄芦岸白蘋渡口，绿杨堤红蓼滩头。虽无刎颈交，却有忘机友，点秋江白鹭沙鸥。傲煞人间万户侯，不识字烟波钓叟。

白朴幼经金亡丧乱，此后终生不仕，过着优游闲居生活。曲中所写在澄明的秋江上和鸥鹭相与忘机的渔父生涯，表明了作者对现实功名的否定，和对遁世退隐生活的向往。然而表面的潇洒脱略并不能完全掩盖作者心中的悲愤，“不识字”三字即透出个中消息。强调渔父的不识字可以无忧无虑，可以傲视王侯，所要表现的不正是识字的知识分子对现实生活的反感吗？像这一类旷达与悲愤交织之作在白朴作品中屡见不鲜，如“知荣知辱牢缄口，谁是谁非暗点头。诗书丛里且淹留，闲袖手，贫煞也风流。”（〔阳春曲〕《知几》）“糟腌两个功名字，醅渰千古兴亡事，曲埋万丈虹蜺志。不达时皆笑屈原非，但知音尽说陶潜是。”（〔寄生草〕《劝饮》）从中我们不难看到这一类知识分子精神状况之一斑。

除了叹世归隐之作外，白朴较多涉笔的题材还有男女恋情与写景咏物。前者多具质朴本色、直白通俗之趣，后者富于文采，有清丽淡雅之美，都取得了一定的成就。

马致远是元代创作最丰的散曲作家之一，今存小令115首、套数22篇，总计一百三十多首[8]。元代传统文人积极进取与超脱放旷重叠交织的悲剧性人格，在马致远的散曲创作中表现得最为鲜明突出。

马致远早年热衷于功名，但他的仕途却并不得意，所任最高官职不过是从五品的江浙行省务官。长期的沉抑下僚，使他饱受屈辱，并对现实的黑暗有了清醒的认识，心中郁结的愤懑不平之气充溢于他散曲的字里行间：“夜来西风里，九天雕鹗飞，困煞中原一布衣。悲，故人知未知？登楼意，恨无上天梯！”（〔金字经〕）“叹寒儒，谩读书，读书须索题桥柱，题柱虽乘驷马车，乘车谁买《长门赋》，且看了长安回去。”（〔拨不断〕）这里表面上看，乃是抒发英雄失路之悲，壮志未酬之叹，更深层的意蕴则是发泄传统价值在现实中无法实现的悲愤。

在封建社会中，对现实绝望的知识分子，最容易产生人生的幻灭感和历史的虚无感，并进而乞灵于老庄的保身哲学，将与世无

争、超尘绝世的隐居生活作为理想的人生境界，以此逃避现实，获得心理平衡。马致远以他无比的才华，运用散曲的形式，把这一文人心态描摹得淋漓尽致，下面是他的著名套数〔双调·夜行船〕《秋思》中的尾曲〔离亭宴煞〕：

> 蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇，争名利何年是彻？看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来那些？和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节。人问我顽童记者：便北海探吾来，道东篱醉了也。

这里描绘了两种人生境界：一是奔波名利，一是陶情山水，名利场中的污浊丑陋与退隐田园的高雅旷达，形成鲜明的对比。作者坚定地选择了后者，将诗酒湖山的恬静闲适作为人生的归宿，这表明了作者彻悟之后对现实的彻底否定，同时在表面的放逸潇洒之下仍然激荡着愤世嫉俗的深沉感情。

马致远被誉为“曲状元”[9]，他的散曲在艺术上取得了很高的成就。与关汉卿散曲浓厚的市俗情趣相比，马致远的散曲则带有更多的传统文人气息。他的套数擅长把透辟的哲理、深沉的意境、奔放的情感、旷达的胸怀熔于一炉，语言放逸宏丽而不离本色，对仗则工稳妥帖，被视为元散曲豪放派的代表作家。他的小令亦写得俊逸疏宕，别具情致。如脍炙人口的〔天净沙〕《秋思》：

> 枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

仅28字就勾勒出一幅秋野夕照图，特别是首三句不以动词作中介，而连用九个名词勾绘出九组剪影，交相叠映，创造出苍凉萧瑟的意境，映衬出羁旅天涯茫然无依的孤独与彷徨。全曲景中含情，

情自景生，情景交融，隽永含蕴。周德清《中原音韵》赞其为"秋思之祖"，王国维《人间词话》说它"寥寥数语，深得唐人绝句妙境"。洵为确评。

第三类是达官显宦作家。一般来说，这类作家仕途比较通达，尤其在元初知识分子普遍栖身下层，汉人一般不受重用的情况下，他们可以说是特别受到命运眷顾的宠儿。所以他们的作品更多表现的是传统的士大夫思想情趣。当然，在元代政治极度腐败、民族歧视严重的社会环境下，他们也同样有牢骚和不平，但远没有前两类作家那样激愤难抑。在艺术风格上，他们或精工雅丽，或质朴本色，而总体上则偏于典雅一路，俚俗的成分较少。这一类作家以卢挚、姚燧为代表。

卢挚(1242? ~1315后)，字处道，一字莘老，号疏斋。祖籍河北涿郡，后迁河南颍川。官至翰林承旨。曾出使湖南、江东等地。卢挚在元初颇负文名，文与姚燧并称，诗与刘因齐名，但传世诗文不多。所作散曲今存小令一百二十馀首。

卢挚散曲的题材以咏史怀古与隐居乐闲两类为多，无论抒发世事兴衰变幻之哀愁，或是表现田园山林之趣，大抵不出古代士大夫"儒道互补"的精神范畴。倒是一些写景咏物之作，具有较高的艺术鉴赏价值。如〔双调·沉醉东风〕《秋景》:"挂绝壁枯松倒倚，落残霞孤鹜齐飞。四围不尽山，一望无穷水。散西风满天秋意。夜静云帆月影低，载我在潇湘画里。"此曲化用李白之诗、王勃之文的句意，以清新自然之笔描绘出一幅秋日潇湘的美丽画图，含蕴着作者陶然忘机的情怀。全曲意象明朗，气韵流动，文辞俊朗清丽，不用虚词、衬字，与诗、词的表现手法更接近，体现了疏斋散曲以清雅为主的基本格调。

姚燧(1238 ~1313)，字端甫，号牧庵，河南洛阳人。一生仕途坦畅，官至翰林学士承旨。曾主持修撰《世祖实录》。所作散曲存世不多，计有小令 29 首，套数一篇。

姚燧散曲在取材、内容等方面与卢挚大体相似，如〔中吕·醉

高歌〕《感怀》:“十年燕月歌声,几点吴霜鬓影。西风吹起鲈鱼兴,已在桑榆暮景。”曲写自己的宦海行踪,迟暮之感,笼罩着一股淡淡的哀愁。全曲对仗工整,语言雅洁蕴藉,颇似一首小词。姚燧的一些描写男女风情之作,以刻画人物心理活动见长。如〔越调·凭栏人〕《寄征衣》:“欲寄征衣君不还,不寄君衣君又寒,寄与不寄间,妾身千万难。”思妇题材为古代诗词所常见,但姚燧此曲构思相当巧妙,它不是正面写思念,而是通过写妻子内心的犹豫、为难,处处显示她对丈夫爱之深、念之切。短短24字,便将思妇细腻微妙的心理,婉曲传出,颇有乐府民歌的淳厚隽永之味。

元前期比较著名的散曲作家,还有杜仁杰、杨果、冯子振、陈英等人,也各具风采。

第三节 元后期散曲创作

散曲文体的日趋成熟完善　　哀婉蕴藉的感伤情调成为创作主流　　追求形式美的倾向　　张可久、乔吉　　张养浩、睢景臣、刘时中

与前期散曲作家大多为北方人不同,后期散曲作家的主体基本上由南方人或移居南方的北方人构成。如公认的后期散曲创作成就最高的两位作家张可久与乔吉,一为浙江庆元(今浙江鄞县)人;一为长期流寓杭州的太原人。这一现象表明,元代后期,散曲创作在南方得到更为蓬勃的发展。

与前期散曲创作相比,后期散曲创作风貌也有比较明显的变化。首先、散曲的题材内容被不断开拓,举凡写景、言情、赠别、怀古、谈禅、咏物、赠答、抒怀等等,几乎无所不涉,无所不能,其表现领域得到极大扩张,从而使诗坛呈现并确立了诗、词、曲鼎足而立的诗体格局。其次,在思想情调方面,前期散曲创作中大量存在的那种对现实强烈不满和激情喷发的作品大为减少,哀婉蕴藉的感

伤情调渐渐成为散曲创作的主流。第三，出现了比较明显的追求形式美的倾向。无论是韵律平仄的严谨、语言的典丽，还是对仗的工稳、典故的运用等形式美诸因素，都较前期有所强化。就总体而言，元代后期散曲创作的风格，从前期以豪放为主转变为以清丽为主。

张可久，字小山，生卒年不详，约活动于1280年至1348年前后。曾任过典史一类小吏[10]，仕途上不很得意。平生好遨游，足迹遍江南各地。晚年居杭州。有《苏堤渔唱》、《小山乐府》等散曲集。今存小令855首，套数9篇，为元人中专攻散曲并存世作品最富者。

小山散曲取材广泛，举凡写景抒怀、男女恋情、叹世归隐、酬唱赠答等文人生活的各方面，几乎都有涉及，其中不乏愤世嫉俗的悲叹怅恨之作。如〔正宫·醉太平〕《叹世》："人皆嫌命窘，谁不见钱亲？水晶环入面糊盆，才沾粘便滚。文章糊了盛钱囤，门庭改造迷魂阵，清廉贬入睡馄饨。葫芦提倒稳。"对道德沦丧、贤愚颠倒的人情世态作了辛辣的讽刺。然而像这类表现其入世情怀的笔锋尖利之作，在小山散曲中并不多见，最能代表其清而且丽，华而不艳创作风格的，是大量的写景之作。如〔黄钟·人月圆〕《春晚次韵》：

> 萋萋芳草春云乱，愁在夕阳中。短亭别酒，平湖画舫，垂柳骄骢。一声啼鸟，一番夜雨，一阵东风。桃花吹尽，佳人何在，门掩残红。

全曲以写景见长，景语又是情语，而所写的眼前景物，多与故实相关，显得典雅工丽，倍能体现缠绵委婉的情味；它攫取唐人崔护《题都城南庄》的诗意入曲，使意境更加幽邈深致。小山的这一类散曲，清楚地显示了散曲雅化的趋势，元后期曲风的转变，张可久实在是一个关键人物。

乔吉(1280? ~1345),字梦符,号笙鹤翁,又号惺惺道人。撰有杂剧《两世姻缘》等11种,今存3种。散曲今存小令209首,套数11篇。他在散曲创作上与张可久齐名,有"曲中李杜"之誉。

乔吉一生穷愁潦倒,寄情诗酒,故散曲多啸傲山水和青楼调笑之作。"不占龙头选,不入名贤传。时时酒圣,处处诗禅,烟霞状元,江湖醉仙。笑谈便是编修院。留连,批风抹月四十年。"(〔正宫·绿幺遍〕《自述》)这就是其人生经历和处事态度的自我写照。乔吉散曲的风格同样以清丽婉约见长,讲究形式整饬,节奏明快,勤于锻字炼句。但与张可久的一味骚雅不同,乔吉不避俗趣,雅俗并用,别具一种雅丽蕴藉中涵天然质朴的韵味。如〔中吕·满庭芳〕《渔父词》:

> 秋江暮景,胭脂林障,翡翠山屏。几年罢却青云兴,直泛沧溟。卧御榻弯的腿痛,坐羊皮惯得身轻。风初定,丝纶慢整,牵动一潭星。

全曲酣写隐逸者乐于避世而又不甘寂寞的内心矛盾,于恬淡中透出豪俊不凡之气。同时,把典故与俗语糅合在一起,典雅中有天籁,婉丽中有洒脱,充分显现了雅俗兼至的艺术特色。

后期比较重要的作家还有张养浩、睢景臣和刘时中。张养浩(1270~1329),字希孟,号云庄,山东济南人。累官礼部尚书,以直言敢谏著称。有散曲集《云庄休居自适小乐府》,存小令161首,套数2篇。张养浩的散曲多写寄情林泉之乐,但也不乏关怀民瘼之作,如下面这首〔中吕·山坡羊〕《潼关怀古》:

> 峰峦如聚,波涛如怒,山河表里潼关路。望西都,意踟蹰,伤心秦汉经行处,宫阙万间都做了土。兴,百姓苦;亡,百姓苦。

此曲为张养浩晚年在陕西赈饥时所作，它最为人称道的，是能一针见血地揭示出兴亡后面的历史真谛："兴，百姓苦；亡，百姓苦。"这八个字，鞭辟入里，精警异常，恰如黄钟大吕，震聋发聩，使全曲闪烁着耀眼的思想光辉。

睢景臣，字景贤，扬州人。撰有杂剧《屈原投江》等3种，惜皆不传。散曲今存套数3篇。其代表作是〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》套数。关于汉高祖刘邦衣锦还乡，本是一直为文人雅士们津津乐道的故实，睢景臣却能翻空出奇，别具机杼。他选择了一个有趣的视角，让一切景象由作为观者的乡巴佬眼中看出，以诙谐嘲谑的口吻勾画出刘邦装腔作势的面目。全曲谐趣而又锋利，幽默而又深刻，它像一根闪着冷光的魔棍，批郤中窍，洞幽烛微，把看似不可一世的封建统治者逗弄得哭笑不得。锺嗣成《录鬼簿》载："维扬诸公，俱作《高祖还乡》套数，公〔哨遍〕制作新奇，诸公皆出其下。"的确，在封建时代，睢景臣敢于剥下皇帝的衮龙袍，能发人所未发，实在很不容易。过人的胆略，精巧的构思，生动活泼的语言，使此曲在我国文学史上获得很高的声誉。

刘时中，元末人，籍贯生平待考[11]。他曾作过两套〔正宫·端正好〕《上高监司》套数，前套由15支曲组成，后套长达34曲，为元散曲中罕见的长套。这两个套数本是作者以散曲形式向高监司献呈的两通说帖，本意当是歌颂高监司的德政。但当具体写到高监司拯厄扶危，就不能不如实地反映社会现实。这一来，作者便以淋漓的笔墨向读者揭示了元代人民悲惨生活的面貌。这种直接反映现实的作品，在元散曲中可谓凤毛麟角，故亦弥足珍贵。此曲用铺陈手法，层层展开，汪洋恣肆，又以大量生活口语入曲，很能体现散曲的艺术特点。

后期较有成就的散曲作家还有贯云石与徐再思。贯云石(1286～1324)原名小云石海涯，号酸斋，维吾尔族人。今存小令七十馀首，套数8篇，风格豪放中见清逸。徐再思，字德可，号甜斋，浙江嘉兴人。今存小令103首，风格婉约清丽。后人把两人的作

品合辑，称《酸甜乐府》。

注　释

〔1〕今存元人所编散曲选集称《朝野新声太平乐府》、《乐府新声》、《乐府群珠》；今存元人散曲别集称《小山乐府》、《月湖今乐府》、《沈氏今乐府》。

〔2〕例如王骥德，在其《曲律·杂论下》说："散曲绝难佳者，北词载《太平乐府》、《雍熙乐府》、《词林摘艳》，小令及长套多有妙绝可喜者。"所列举的三部书都是兼收小令和套数的。王氏概称"散曲"，显然是把套数也视为散曲了。

〔3〕吴梅著有《顾曲麈谈》，上海商务印书馆1916年排印本。《中国戏曲概论》（其中有《元人散曲》一章），大东书局1926年排印本。《曲学通论》，商务印书馆1935年排印本。任讷著有《散曲概论》，中华书局1931年排印本。

〔4〕曲牌中有〔中吕·叫声〕，据《事物纪原》"吟叫"条："嘉祐末，仁宗上仙，四海遏密，故市井初有叫果子之戏……京师凡卖一物必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之吟哦也。"可见该曲即是宋仁宗至和、嘉祐年间根据叫卖声衍生的市井俚歌。其他如〔仙吕·太平令〕、〔仙吕·拨不断〕、〔货郎儿〕、〔豆叶黄〕、〔采茶歌〕的情形也基本如此。

〔5〕《词曲通议》，上海商务印书馆1931年排印本。

〔6〕元代散曲作家，据朱权《太和正音谱》卷上"古今群英乐府格势"收录，计187人；任讷《散曲概论》统计，可考者为227人；隋树森《全元散曲》收录有作品流传的散曲作家212人。

〔7〕此据隋树森《全元散曲》及明抄残存六卷本《阳春白雪》统计。

〔8〕隋树森《全元散曲》辑马致远小令一一五，套数十六，残套七。1980年辽宁省图书馆发现明钞残本（存六卷）《阳春白雪》，在其中新发现马致远套数三篇，并补全了三个残套。

〔9〕见天一阁本《录鬼簿》贾仲明挽词。

〔10〕小山曾任桐庐典史，钱惟善《江月松风集》卷七有《送小山之桐庐典史》诗，可证。又，李祁《云阳集》卷四有《跋贺元忠遗墨卷后》一文，乃其至正末年在江西所作，文中谓："余在浙省时，领省檄督事昆山，坐驿舍中。

张率数吏来谒。一见问姓名，乃知其为小山也。时年已七十馀，匿其年数，为昆山幕僚。"可知小山亦曾为昆山幕僚。详见孙楷第《元曲家考略》甲稿，上海古籍出版社 1981 年排印本。

〔11〕元代散曲作家有两个刘时中，一为古洪（今江西南昌）刘时中，生平事迹不详。一为刘致，字时中，号逋斋。石州宁乡（今山西中阳）人，官至翰林待制、浙江行省都事。文中所引〔正宫·端正好〕《上高监司》套数究系哪位刘时中所作，尚无定论。

第九章　元代诗文

作为正统文学样式的诗文，元代与前代相比，显然处于低谷时期。然而，元代的诗文作家和作品的数量相当多[1]，而且出现了许多擅长诗文的少数民族作家。元代诗人鄙弃宋诗而专学唐诗的风气对明代诗歌有很大的影响；元代散文则沿着唐宋古文的道路发展，并下启明代文风。

第一节　元代诗文概况

元代诗文对唐宋诗文的沿革　　理学思想对元代诗文的影响

元初的诗文作家大多是由宋、金入元的，他们受江湖诗派和元好问的影响较深。到了中期，诗坛以宗唐为主导倾向，对于宋诗则多采取摒弃的态度。元人在主观上努力学习唐人的浑融流丽、体式端雅，而力矫宋诗的瘦硬生涩之弊。但是在实际创作中他们的学唐多止于形貌，且多取平和淡远、温润流丽一类；后期诗人则大多学中晚唐秾丽奇诡之体。由于未能取法乎上，所以成就有限，艺术独创性尤其不足。元代散文，在发展过程中，曾有过宗唐与宗宋的不同倾向。前期的散文作家如姚燧、元明善等，倾向于宗唐，主要是师法韩愈，颇有雄刚深邃之风；另一些作家如刘因、王恽等，则师法宋文，文风趋于平易流畅。到了后期，宗唐与宗宋的倾向又逐渐合流。

在元代的诗文领域中，最突出的倾向是理学与文章合一。由元入明的宋濂等人在编《元史》时，一改以往史家将“儒林”、“文苑”分开立传的作法，合而为“儒学传”，并说明其理由是：“经非文

则无以发明其旨趣,而文不本于六艺,又乌足谓之文哉!由是而言,经艺文章,不可分而为二也明矣。"(《元史·儒学传一》)这既表明了宋濂等人的文学观念,也反映出元代理学与文章合一的真实情形。

从元初开始,理学即成为官方的意识形态,尤其是朱熹的学说,在元代思想界一直处于主导地位。理学的独尊地位,对元人的文学思想和诗文创作有非常深刻的影响。与元代的戏曲作家不同,当时的诗文作家,主要是具有正统思想的士大夫,有些作家本身就是理学家或理学学统中人,如郝经、刘因、许衡、虞集、揭傒斯、柳贯、吴莱、黄 溍等。不过,元代的理学家一般不取宋儒那种认为"作文害道"的根本否定文学的观点,且大多擅长诗文写作。理学思想对元代诗文的具体影响,主要体现为"雅正"的文学观念以及经世致用的写作目的。

元代诗文的发展过程,大致可以分为前、中、后三期。大略而言,前期为蒙古王朝入主中原到统一全中国稍后的一段时间(13世纪后半叶);中期指社会比较稳定的成宗、仁宗诸朝(14世纪前40年);后期即顺帝朝,也就是元代最后的二十多年。元代很多作家的生平都跨越了两个乃至三个时期,所以这种分期仅指文坛主要风气的变化而言,与作家的生活年代不完全相合[2]。

第二节 元代前期的诗歌

方回、戴表元等由宋入元的诗人　　契丹族诗人
耶律楚材　　理学家刘因的诗歌

元代前期的诗文作家情况比较复杂,有由金入元者,如元好问、李俊民等;有由宋入元者,如方回、戴表元等;还有元王朝的开国功臣,如耶律楚材、郝经等;而著名的理学家刘因、许衡等在诗文创作上也颇有成就。作家成分的复杂化带来了创作上的多样性。

就诗歌创作而言，这个时期是南北诗风交错、融合的时期，诗坛上呈现出多样化的思想倾向和艺术风格。

由宋入元的方回、戴表元，在元代诗坛上的影响比较深远。方回是宋代江西诗派的殿军[3]，论诗推崇江西诗风。他的诗歌创作内容比较复杂，由于他降元后不久便被废弃，未见重用，心中颇多懊悔，同时又感到外界对他的精神压力，内心不无愧怍之感，这使他的诗作往往表达出低徊沉重的心情。艺术上，他大力发挥江西派的创作特点，在诗眼、句法上深致工夫，其诗以意象生新、境界老成为主要特征。戴表元则深谙宋代诗风的弊端所在[4]，而力求革除其弊，希望创造出较为高朗健拔的诗风。他在创作中不回避社会矛盾，以犀利的笔锋揭露了当时的黑暗现实，如《夜寒行》、《南山下行》等乐府诗，淋漓尽致地表现了下层人民饱受徭役、战乱之苦的悲惨遭遇。他的近体诗清新明秀，句律流畅，但仍残留着南宋江湖诗风的影响。

元初有几位开国功臣也是重要的诗人，其中以契丹族的耶律楚材最为突出[5]。耶律楚材虽然常常处于戎马倥偬之中，但他始终不废翰墨，存诗七百二十馀首。他曾随成吉思汗西征，驰骋万里，所以能在诗中描写奇瑰壮丽的西域风光，如《过阴山和人韵》等歌行，写得动荡开阖、气象万千。楚材擅写律诗，集中尤多七律。他的律诗句律流畅沉稳，风骨遒健，如《和移剌继先韵》：

> 旧山盟约已愆期，一梦十年尽觉非。瀚海路难人去少，天山雪重雁飞稀。渐惊白发宁辞老，未济苍生曷敢归。去国迟迟情几许，倚楼空望白云飞。

可惜他的诗应酬之作过多，往往流于率易，缺乏锤炼。但在元初的少数民族诗人中，他的成就仍是最值得重视的。

在元代前期的理学家中，刘因的文学成就最为突出[6]。刘因虽然生长在北方，但他在感情上一直以南宋为故国，诗中多次对南

宋的灭亡表示哀悼。他论诗推崇韩愈,也倾慕元好问。他的七古气势磅礴,雄奇峭丽,颇有韩愈诗风的馀韵,如《西山》中的诗句:“西山龙蟠几千里,力尽西风吹不起。夜来赤脚踏苍鳞,一着神鞭上箕尾。”他的七律则受元好问的影响较深,如《渡白沟》:

> 蓟门霜落水天愁,匹马冲寒渡白沟;燕赵山河分上镇,辽金风物异中州。黄云古戍孤城晚,落日西风一雁秋;四海知名半凋落,天涯孤剑独谁投。

这首诗意境高远,沉郁雄浑,深得元好问诗的风致。当然,刘因诗作也受到理学的影响,但他的一些成功作品则没有理学家的头巾气。他的创作开创了元代理学家诗文创作的先河。

第三节　元代中期的诗歌

“雅正”的文学思潮　　“元诗四大家”

元代中期,社会渐趋稳定,民族矛盾有所缓和。在这种历史背景下,诗歌创作十分繁盛,出现了为数众多的诗人。诗坛上占主导地位的诗学观念是崇尚“雅正”[7]。所谓“雅正”,有两层内涵:一是诗风以温柔敦厚为皈依,二是题材以歌咏升平为主导。“雅正”的观念在当时得到许多诗人的认同,后代也有人把这看作元代中期诗歌兴盛的标志。其实,这种观念对诗歌创作的影响主要是负面的。正是在追求“雅正”的支配下,此期的诗歌消解了对社会、政治的批判功能,也削弱了抒发真情实感的抒情功能。诗坛上最流行的是歌功颂德、粉饰太平和赠答酬唱、题咏书画的题材,仅有少数诗人偶尔能突破这种风气。所谓“元诗四大家”,正是在这种风气孕育下的产物。

“元诗四大家”是指虞集、杨载、范梈、揭傒斯四人[8]。他们都

是当时的馆阁文臣,因长于写朝廷典册和达官贵人的碑版而享有盛名。他们的诗歌典型地体现出当时流行的文学观念和风尚,所以备受时人称誉。其实他们的创作成就并不高,不但不能与前代诗坛的大家相比,就是在元代诗坛上也并不一定是最优秀的诗人。四人的诗歌创作,在题材内容上大致相同,艺术上也比较相近。明人胡应麟评此期诗风特征,"皆雄浑流丽,步骤中程。然格调音响,人人如一,大概多模往局,少创新规。视宋人藻绘有馀,古淡不足。"(《诗薮》外编卷六)正道出了"四大家"的艺术共性。当然,"四大家"的艺术风格同中有异,各人也还有一些自己的特征,这是他们超过当时其他诗人的地方。

"元诗四大家"中最优秀的诗人是虞集。他擅长律诗,无论是五律还是七律,都写得格律严谨,隶事恰切而深微,意境浑融,风格深沉。例如七律《挽文山丞相》:

> 徒把金戈挽落晖,南冠无奈北风吹;子房本为韩仇出,诸葛宁知汉祚移。云暗鼎湖龙去远,月明华表鹤归迟;不须更上新亭望,大不如前洒泪时!

这是元诗中少见的名篇。诗人把深沉的历史感慨溶进严整的艺术形式中,沉郁苍劲,感人至深。虞集虽然宦途比较顺达,但仍然常常希望到江南故乡归老田园。他的《风入松》词有"杏花春雨江南"的名句,这种意境也常出现在他的诗中[9]。

杨载的诗风劲健雄放,主要体现于七言歌行,其律诗则以谐婉见长。范梈最长于歌行,诗风豪放超迈又流畅自如。他的五律专学杜甫,颇有杜诗沉郁凝炼之风。如《京下思归》:

> 黄落蓟门秋,飘飘在远游。不眠闻戍鼓,多病忆归舟。甘雨从昏过,繁星达曙流。乡逢徐孺子,万口薄南州。

揭傒斯的诗以清婉流丽见长，有些作品则质朴无华，别有寄托。如《秋雁》："寒向江南暖，饥向江南饱。莫道江南恶，须道江南好。"此诗暗讽蒙古统治者一面掠夺南人的财富一面又歧视南人的行径，是元代中期罕见的讽刺之作。

此期黄溍、柳贯、欧阳玄等诗人也较知名，但他们的成就都不如"元诗四大家"。

第四节 元代后期的诗歌

元末诗歌的写实倾向　杨维桢的"铁崖体"　萨都剌等少数民族诗人

元代后期朝廷政治日益黑暗，民族矛盾又趋激化，反元暴动此起彼伏。动荡不安的社会背景影响了诗坛的风气，以"雅正"观念一统诗坛的格局被打破了，诗人们的题材选择和风格追求有了很大的变化，写实倾向大大增强。杨维桢的"铁崖体"是这一时期诗风的显著标志。

元末诗坛具有写实倾向的代表作家当推王冕[10]。他出身农家，毕生未仕，这样的人生经历使他对元末的社会现实有真切的了解。在当时，他以题画诗闻名，但写得最好的作品是反映社会现实之作。元末社会的种种现状，诸如连年的水旱灾害、朝廷的急征暴敛、人民的辗转呻吟、官吏豪富的骄奢淫逸等等，都在他的诗中得到尖锐的揭露和真切的描写。例如："淮南格斗血满川，淮北千里无人烟。"(《江南民》)"民人籍征戍，悉为弓矢徒。纵有好儿孙，无异犬与猪。"(《冀州道中》)种种惨状，令人触目惊心。元代中期一度中断的反映现实、干预社会的优良传统，在王冕的创作中得以恢复，这是很值得重视的。与他同时代的诗人也或多或少地表现出这种倾向，即使是以追求艺术风格之独特性而著称的杨维桢，也曾创作了《盐商行》、《海乡竹枝词》等写实佳作。

元末最具艺术个性的诗人是杨维桢[11]。杨维桢个性狂狷，认为诗是个人情性的表现，强烈主张艺术创作个性化。他力图打破元代中期缺乏生气，面目雷同的诗风，追求构思的超乎寻常和意象的奇特不凡，从而创造了元代诗坛上独一无二的“铁崖体”。最能体现“铁崖体”特色的，是他的乐府诗。这些诗多半是咏史、拟古之作，题材内容并不很新鲜，但在艺术风格上却使人耳目一新。他融汇了汉魏乐府以及李白、杜甫、李贺等人的长处，以气势雄健的奇思幻想突破了元代中期诗歌甜熟平稳的畦径，给人以石破天惊的感觉。例如《鸿门会》：

> 天迷关，地迷户，东龙白日西龙雨。撞钟饮酒愁海翻，碧火吹巢双猰貐。照天万古无二乌，残星破月开天馀。座中有客天子气，左股七十二子连明珠。军声十万振屋瓦，拔剑当人面如赭。将军下马力拔山，气卷黄河酒中泻。剑光上天寒彗残，明朝画地分河山。将军呼龙将客走，石破青天撞玉斗。

此诗模仿李贺《公莫舞歌》，意象之奇崛与原作相仿佛，而气势之雄放则有过之而无不及。“铁崖体”以雄奇飞动、充满力度感的特征，与元代中期诗风背道而驰，所以特别引人注目。但从整个文学史的宏观角度看，杨维桢追求的这种风格基本上属于李白、李贺一路，独创性并不鲜明。此外，杨维桢有时一味求奇，不免有诡异晦涩的特点，这一点，也与李贺诗风一脉相承[12]。

元末诗坛还出现了一批成就较高的少数民族诗人。由于经过了几十年的民族融合，出身少数民族的诗人已经深受汉文化的浸润熏陶，他们用汉文写作也已得心应手。例如突厥人迺贤、色目人余阙，回族人丁鹤年、维吾尔族人贯云石等人的汉文诗歌，艺术上都相当成熟。其中成就最高的则是回族诗人萨都剌[13]。

萨都剌以写宫词、乐府诗著名，这些作品受晚唐温庭筠、李商隐诗风的影响颇深，但在秾艳细腻中渗入自然生动的清新气息，则

是他自己的特色。此外萨都剌描写山水景物和地方风情的诗也比较出色。他一生遍历南北各地，从塞北风沙到江南烟雨，从毡帐乳酪到芦芽莼菜，他都以清新的格调、深情的笔触予以描绘。如《上京即事》："牛羊散漫落日下，野草生香乳酪甜。卷地朔风沙似雪，家家行帐下毡帘。"又如《过嘉兴》中"芦芽短短穿碧沙，船头鲤鱼吹浪花。吴姬荡桨入城去，细雨小寒生绿纱"几句，都堪称清丽之作。萨都剌也善于写词，《满江红·金陵怀古》、《念奴娇·石头城》二阕被广为传诵。众多的少数民族诗人加入到汉文写作的队伍中，并且取得了较高的成就，这是元代诗歌的一大特点。

注　释

〔1〕元诗尚没有完整的总集，现存清人顾嗣立编《元诗选》及席世臣、顾果庭续编《元诗选·癸集》，共收录诗人二千六百馀人，诗作三万馀首，数量相当丰富。

〔2〕关于元代诗文的分期问题，学术界有不同的观点。有的主张分为三期，参看黄瑞云《元诗略说》，《湖北师院学报》1993年第4期。也有人主张分为二期，即以元仁宗延祐年间（1314～1319）为界，参看邓绍基《略谈杨维桢诗歌的特点》，《湖北大学学报》1989年第4期。

〔3〕方回（1227～1307），字万里，号虚谷，徽州歙县（今属安徽）人。南宋景定三年（1262）登进士第，累迁知严州。后降元，任建德路总管，旋即罢去。终老于杭、歙间。著有《桐江集》、《桐江续集》。

〔4〕戴表元（1244～1310），字帅初，一字曾伯，奉化（今属浙江）人。南宋咸淳中登进士第。曾任建康府教授等职。元成宗大德八年（1304）被荐除信州教授，时年已六十馀，以疾辞。《元史》卷一九〇有传。著有《剡源戴先生文集》。

〔5〕耶律楚材（1190～1244），字晋卿，号湛然居士，辽代契丹族贵族后裔。在金时曾任左司员外郎等职，入元后扈从成吉思汗西征，仕至中书令。《元史》卷一四五有传。著有《湛然居士文集》。

〔6〕刘因（1249～1293），字梦吉，号静修，保定容城（今河北徐水）人。至元十九年（1282），被荐入朝，授承德郎、右赞善大夫，但不到一年便借故辞归。

至元二十八年(1291)又被诏,坚辞不就,隐逸山林,授徒以终。《元史》卷一七一有传。著有《静修先生文集》。

〔7〕元人欧阳玄说:“我元延祐以来,弥文日盛,京师诸名公,咸宗魏、晋、唐,一去宋、金季世之弊,而趋于雅正。”(《罗舜美诗序》,《圭斋文集》卷八)。

〔8〕虞集(1272~1348),字伯生,号道园,又号邵庵,仁寿(今属四川)人,侨居江西临川。大德初被荐入仕,官至翰林直学士兼国子祭酒。《元史》卷一八一有传。著有《道园学古录》。杨载(1271~1323),字仲弘,浦城(今属福建)人。初以布衣召为国史院编修官。延祐二年(1315)登进士第,官至宁国路总管府推官。《元史》卷一九〇有传。著有《翰林杨仲弘诗》。范梈(1272~1330),字亨父,一字德机,清江(今属江西)人。应荐仕翰林院编修官。《元史》卷一八一有传。著有《范德机诗集》。揭傒斯(1274~1344),字曼硕,龙江富州(今江西丰城)人。延祐初荐授国史院编修官,至正初任宋、辽、金三史总裁官。《元史》卷一八一有传。著有《揭文安公全集》。

〔9〕虞集《听雨》诗中有“京国多年情尽改,忽听春雨忆江南”之句,归隐之思溢于言表。

〔10〕王冕(1300~1359),字元章,号煮石山农,诸暨(今属浙江)人。应进士举不第,遂漫游吴楚。曾北游大都,晚居浙东,以卖画为生。《明史》卷二八五有传。著有《竹斋集》。

〔11〕杨维桢(1296~1370),字廉夫,号铁崖,又号铁笛道人,山阴(今浙江绍兴)人。泰定四年(1327)登进士第,曾任天台县尹、江西儒学提举等职。元亡后不仕,隐居于钱塘等地。《明史》卷二八五有传。著有《铁崖先生古乐府》、《铁崖先生复古诗集》。

〔12〕关于“铁崖体”的评价,参看邓绍基《略谈杨维桢诗歌的特点》,《湖北大学学报》1989年第4期。

〔13〕萨都剌(1272~1355),字天锡,号直斋。泰定四年(1327)登进士第,仕至河北廉访经历。著有《雁门集》。关于他的族籍,另有蒙古族、汉族等说,但根据不足。参看周双利《萨都剌》,中华书局1993年排印本,第5~7页。

文学史年表

宋太祖建隆元年庚申(960)

赵匡胤发动“陈桥兵变”,建立宋朝,是为宋太祖。

魏野生(~1019)。

宋太祖建隆二年辛酉(961)

宋太祖罢石守信等兵权。

寇准生(~1023)。

宋太祖乾德五年丁卯(967)

林逋生(~1028)。

宋太祖开宝四年辛未(971)

宋灭南汉。

刘筠生(~1031)。

宋太祖开宝六年癸酉(973)

宋太祖亲试举人,从此殿试为常式。

柳开进士及第。

宋太祖开宝七年甲戌(974)

宋攻江南。薛居正修《五代史》成。

杨亿生(~1020)。

宋太祖开宝八年乙亥(975)

宋灭南唐。李煜降。

宋太宗太平兴国元年丙子(976)

十月宋太祖卒。弟光义即位,是为太宗。改元太平兴国。

宋太宗太平兴国二年丁丑(977)

宋太宗增加进士名额,达五百人。

命李昉、徐铉等编《太平御览》、《太平广记》。

钱惟演生(~1034)。

宋太宗太平兴国四年己卯(979)

宋灭北汉。

穆修生(~1032)。

宋太宗太平兴国五年庚辰(980)

宋辽交战。

寇准进士及第。

宋太宗太平兴国七年壬午(982)

李昉、徐铉奉敕编《文苑英华》。

宋太宗太平兴国八年癸未(983)

《太平御览》编成,凡一千卷。

王禹偁进士及第。

宋太宗雍熙三年丙戌(986)

《文苑英华》编成,凡一千卷。

宋太宗雍熙四年丁亥(987)

柳永(~1053)生?

宋太宗端拱二年己丑(989)

范仲淹生(~1052)。

宋太宗淳化元年庚寅(990)

张先生(~1078)。

宋太宗淳化二年辛卯(991)

徐铉卒(916~)。

晏殊生(~1055)。

宋太宗淳化三年壬辰(992)

复试进士始用糊名考校之法。

杨亿赐进士及第。

宋太宗淳化五年甲午(994)

寇准为参知政事。

石延年生（~1041）。

宋太宗至道二年丙申（996）

宋庠生（~1066）。

宋太宗至道三年丁酉（997）

宋太宗卒。太子恒即位，是为真宗。

宋真宗咸平元年戊戌（998）

刘筠进士及第。

宋祁生（~1061）。

宋真宗咸平二年己亥（999）

王禹偁在黄州，作《黄州新建小竹楼记》。

宋真宗咸平三年庚子（1000）

柳开卒（947~）。

宋真宗咸平四年辛丑（1001）

王禹偁卒（954~）。

宋真宗咸平五年壬寅（1002）

梅尧臣生（~1060）。

宋真宗景德元年甲辰（1004）

寇准随真宗征契丹。宋与契丹订立“澶渊之盟”。寇准拜相。

晏殊以神童召试，赐同进士出身。

宋真宗景德二年乙巳（1005）

杨亿等参编《册府元龟》，于秘阁唱和。

石介生（~1045）。

宋真宗景德三年丙午（1006）

寇准罢相。

宋真宗景德四年丁未（1007）

宋真宗信从王钦若，造天书，议封禅。

欧阳修生（~1072）。

宋真宗大中祥符元年戊申（1008）

宋真宗封泰山。

杨亿编《西昆酬唱集》成。

苏舜钦生(~1048)。

宋真宗大中祥符二年己酉(1009)

御史中丞王嗣宗上书言杨亿等作《宣曲》诗,“述前代掖庭事,词涉浮靡”。真宗乃下诏斥“属词浮靡”。

穆修进士及第。

苏洵生(~1068)。

宋真宗大中祥符四年辛亥(1011)

邵雍生(~1077)。

宋真宗大中祥符六年癸丑(1013)

《册府元龟》编成。

宋真宗大中祥符八年乙卯(1015)

范仲淹进士及第。

宋真宗天禧元年丁巳(1017)

惠崇卒? 惠崇与希昼、保暹、文兆、宇昭等皆有诗名,号称“九僧”。

周敦颐生(~1073)。

宋真宗天禧三年己未(1019)

魏野卒(960 ~)。

曾巩生(~1083)。司马光生(~1086)。

宋真宗天禧四年庚申(1020)

杨亿卒(974 ~)。

宋真宗天禧五年辛酉(1021)

王安石生(~1086)。

宋真宗乾兴元年壬戌(1022)

宋真宗卒。太子桢即位,是为仁宗。

宋仁宗天圣元年癸亥(1023)

寇准卒(961～)。

宋仁宗天圣二年甲子(1024)

宋庠、宋祁、曾公亮进士及第。

宋仁宗天圣三年乙丑(1025)

范仲淹上《奏上时务书》,请改革文风。

宋仁宗天圣六年戊辰(1028)

林逋卒(967～)。

宋仁宗天圣七年己巳(1029)

欧阳修于汴京识苏舜卿、石延年。

宋仁宗天圣八年庚午(1030)

欧阳修、张先、石介进士及第。

宋仁宗天圣九年辛未(1031)

欧阳修入西京留守钱惟演幕,与河南县主簿梅尧臣及尹洙定交,切磋诗文。

刘筠卒(971～)。

宋仁宗明道元年壬申(1032)

穆修卒(979～)。

王令生(～1059)。

宋仁宗景祐元年甲戌(1034)

苏舜钦、柳永进士及第。梅尧臣应试落第。欧阳修入汴京任馆阁校勘等职。

钱惟演卒(977～)。

宋仁宗景祐三年丙子(1036)

范仲淹贬知饶州。欧阳修作《与高司谏书》,贬夷陵县令。

宋仁宗景祐四年丁丑(1037)

西夏元昊称帝。

欧阳修在夷陵作《戏答元珍》、《春日西湖寄谢法曹歌》、《答祖择之书》、《答吴充秀才书》。始修《五代史记》。

孔文仲生（~1087）。苏轼生（~1101）。

宋仁宗宝元元年戊寅（1038）

司马光进士及第。

晏几道生（~1110）。

宋仁宗宝元二年己卯（1039）

梅尧臣调知襄城县事，作《汝坟贫女》等诗。

苏辙生（~1112）。

宋仁宗康定元年庚辰（1040）

西夏攻宋。范仲淹为陕西经略安抚副使，兼知延州。于此后四年中作《渔家傲》词。

欧阳修返汴京任馆阁校勘。

梅尧臣作《鲁山山行》。

萧观音生（~1071）。

宋仁宗庆历元年辛巳（1041）

《崇文总目》修成。

石延年卒（994~）。

宋仁宗庆历二年壬午（1042）

王安石进士及第。

宋仁宗庆历三年癸未（1043）

宋与西夏议和。晏殊拜相。范仲淹为参知政事，锐意改革，史称"庆历新政"。

欧阳修知谏院。

宋仁宗庆历四年甲申（1044）

晏殊罢相。苏舜钦任集贤校理，监进奏院，为政敌所诬，除名。

欧阳修作《朋党论》。

宋仁宗庆历五年乙酉（1045）

范仲淹罢参政，出知邠州。欧阳修出知滁州。

石介卒（1005~）。黄庭坚生（~1105）。

宋仁宗庆历六年丙戌(1046)

范仲淹在邓州作《岳阳楼记》。欧阳修在滁州作《醉翁亭记》。又作《梅圣俞诗集序》,倡"诗穷而后工"之说。

宋仁宗庆历七年丁亥(1047)

王安石知鄞县。

宋仁宗庆历八年戊子(1048)

欧阳修知扬州。

苏舜钦卒(1008～)。

宋仁宗皇祐元年己丑(1049)

欧阳修知颍州。文同进士及第。

秦观生(～1100)。

宋仁宗皇祐三年辛卯(1051)

梅尧臣赐同进士出身。

欧阳修作《庐山高赠同年刘中允归南康》,为其得意之诗。又为苏舜钦编文集,作《苏氏文集序》。

王安石通判舒州。

宋仁宗皇祐四年壬辰(1052)

范仲淹卒(989～)。

贺铸生(～1125)。

宋仁宗皇祐五年癸巳(1053)

欧阳修成《五代史记》七十四卷。

陈师道生(～1102)。晁补之生(～1110)。

宋仁宗至和元年甲午(1054)

欧阳修为翰林学士兼史馆修撰,主修《新唐书》。

王安石作《游褒禅山记》。王令作《梦蝗诗》。

张耒生(～1114)。

宋仁宗至和二年乙未(1055)

欧阳修奉使契丹。梅尧臣作《东溪》诗。

王安石赴京，经高邮时，王令谒见。

晏殊卒(991～)。

宋仁宗嘉祐元年丙申(1056)

梅尧臣为国子监直讲。王安石为群牧判官，初识欧阳修。欧、王有诗赠答。

苏洵携其子轼、辙入汴京，欧阳修荐苏洵于朝。

周邦彦生(～1121)。

宋仁宗嘉祐二年丁酉(1057)

欧阳修主持进士考试，黜太学体。

苏轼、苏辙、曾巩进士及第。苏洵妻程氏卒，苏洵父子奔丧返蜀。

宋仁宗嘉祐三年戊戌(1058)

王安石为度支判官，作《上仁宗皇帝言事书》，主张变法。

宋仁宗嘉祐四年己亥(1059)

欧阳修作《秋声赋》。

王安石作《明妃曲》二首，欧阳修、梅尧臣、司马光等和之。

苏洵及苏轼、苏辙舟行出蜀至荆州，作《南行集》。

王令卒(1032～)。

宋仁宗嘉祐五年庚子(1060)

欧阳修为枢密副使，与宋祁同修《新唐书》成。

王安石为三司节度判官，编《唐百家诗选》。作《思王逢原三首》、《示长安君》。

梅尧臣卒(1002～)。

宋仁宗嘉祐六年辛丑(1061)

欧阳修为参知政事。

苏轼、苏辙并中制科。苏轼往凤翔府任签判，作《和子由渑池怀旧》。

孔文仲进士及第。

宋祁卒(998～)。

宋仁宗嘉祐八年癸卯(1063)

宋仁宗卒,嗣子曙即位,是为英宗。

孔武仲进士及第。

宋英宗治平二年乙巳(1065)

张舜民、孔平仲进士及第。

宋英宗治平三年丙午(1066)

司马光受命修《资治通鉴》。

苏洵卒(1009~)。苏轼、苏辙扶丧归蜀。

宋英宗治平四年丁未(1067)

宋英宗卒。子顼即位,是为神宗。

欧阳修罢参政,出知亳州。王安石知江宁府。

黄庭坚进士及第。

宋神宗熙宁元年戊申(1068)

欧阳修改知青州。

王安石为翰林学士兼侍讲。向神宗上《本朝百年无事札子》。

谢逸生(~1112)。

宋神宗熙宁二年己酉(1069)

王安石为参知政事,始行新法。

苏轼、苏辙返汴京。

宋神宗熙宁三年庚戌(1070)

司马光致书王安石反对变法,自此退居洛阳。王安石拜相,作《答司马谏议书》。

欧阳修作《泷冈阡表》;改知蔡州,更号六一居士。

唐庚生(~1120)。

宋神宗熙宁四年辛亥(1071)

贡举罢诗赋,改以经义策论取士。

欧阳修致仕,居颍州,撰《诗话》。

苏轼被贬通判杭州,作《出颍口初见淮山是日至寿州》、《游金山

寺》。

萧观音卒(1040～)。

宋神宗熙宁五年壬子(1072)

七月欧阳修子发等编《居士集》五十卷。闰七月,欧阳修卒(1007～)。

苏轼作《吴中田妇叹》。

宋神宗熙宁六年癸丑(1073)

张耒进士及第。

周敦颐卒(1017～)。

宋神宗熙宁七年甲寅(1074)

王安石罢相,知江宁府。

苏轼知密州,作《沁园春》(孤馆灯青)。

宋神宗熙宁八年乙卯(1075)

王安石复相,赴京途中作《泊船瓜洲》。

苏轼在密州,作《江城子》(十年生死两茫茫)、同调(老夫聊发少年狂)。

宋神宗熙宁九年丙辰(1076)

王安石罢相,出判江宁府。

苏轼在密州作《水调歌头》(明月几时有)。

宋神宗熙宁十年丁巳(1077)

苏轼知徐州,秦观谒见苏轼。

邵雍卒(1011～)。

叶梦得生(～1148)。

宋神宗元丰元年戊午(1078)

黄庭坚以诗寄苏轼,苏、黄订交。苏轼作《日喻》、《浣溪沙》(旋抹红妆看使君)五首。

张先卒(990～)。

宋神宗元丰二年己未(1079)

苏轼在知湖州任，作《文与可画筼筜谷偃竹记》；被逮入京，遭“乌台诗案”。

秦观作《满庭芳》（山抹微云）。

晁补之进士及第。

文同卒（1018～）。

汪藻生（～1154）。王庭珪生（～1171）。宇文虚中生（～1146）。

宋神宗元丰三年庚申（1080）

苏轼谪居黄州。黄庭坚知太和县，作《题落星寺》。

韩驹生（～1135）。

宋神宗元丰四年辛酉（1081）

王安石作《后元丰行》。曾巩为史馆修撰。

苏轼作《浣溪沙》（覆块青青麦未收）五首。

朱敦儒生（～1159）。陈克生（～？）。孙觌生（～1169）。

宋神宗元丰五年壬戌（1082）

曾巩为中书舍人。

苏轼在黄州作《赤壁赋》、《寒食雨二首》、《定风波》（莫听穿林打叶声）、《念奴娇》（大江东去）、《西江月》（照野浉浉浅浪）。

宋神宗元丰六年癸亥（1083）

苏轼作《记承天寺夜游》。

曾巩卒（1019～）。

李纲生（～1140）。

宋神宗元丰七年甲子（1084）

司马光修《资治通鉴》成。

苏轼量移汝州，作《谢量移汝州表》、《石钟山记》、《题西林壁》；过金陵时会晤王安石，有诗酬唱。

黄庭坚监德州德平镇。黄庭坚、陈师道于颍昌初逢。陈师道作《别三子》。

周邦彦献《汴都赋》，擢试太学正。

吕本中生（～1145）。李清照生（～1155？）。曾几生（～1166）。

宋神宗元丰八年乙丑(1085)

宋神宗卒,子煦即位,是为哲宗,年十岁,太皇太后听政。

司马光复出为门下侍郎。苏轼移常州,知登州,旋奉调入京。

黄庭坚在德平镇,作《寄黄几复》;夏入汴京任集贤校理等职,主持编写《神宗实录》。

秦观进士及第。

向子諲生(~1152)。

宋哲宗元祐元年丙寅(1086)

苏轼为中书舍人、翰林学士、知制诰。

司马光卒(1019~)。王安石卒(1021~)。

宋哲宗元祐二年丁卯(1087)

苏轼、黄庭坚在汴京,多唱和之诗。黄庭坚作《双井茶送子瞻》,苏轼和之。

陈师道为徐州州学教授,作《示三子》、《九日寄秦觏》。

孔文仲卒(1037~)。

宋哲宗元祐三年戊辰(1088)

黄庭坚、秦观、晁补之、张耒同在秘阁任职,号“苏门四学士”。

贺铸作《六州歌头》(少年侠气)。

宋哲宗元祐四年己巳(1089)

进士试立经义、诗赋两科。

苏轼出知杭州。

宋哲宗元祐五年庚午(1090)

陈师道移颍州教授。

陈与义生(~1139)。

宋哲宗元祐六年辛未(1091)

苏轼召为翰林学士承旨,旋出知颍州。

张元干生(~1161)。

宋哲宗元祐七年壬申(1092)

苏轼调知扬州，召为兵部尚书兼侍读，旋改礼部尚书。

苏辙为门下侍郎。

宋哲宗元祐八年癸酉(1093)

宋哲宗亲政。

苏轼出知定州。黄庭坚、秦观为国史院编修。

宋哲宗绍圣元年甲戌(1094)

“绍述”之说兴，新党执政，罢黜旧党人物。罢试诗赋。

苏轼谪居惠州。黄庭坚因《神宗实录》接受勘问。

秦观贬监处州酒税。苏辙谪居筠州。晁补之出知齐州。

张耒贬知宣州。陈师道免颍州教授职，作《舟中》。

宋哲宗绍圣二年乙亥(1095)

苏轼在惠州作《荔支叹》。

黄庭坚谪居黔州。

宋哲宗绍圣三年丙子(1096)

秦观作《阮郎归》(潇湘门外水平铺)。

宋哲宗绍圣四年丁丑(1097)

再贬元祐旧党。苏轼移往儋州。

叶梦得进士及第。

宋哲宗元符三年庚辰(1100)

宋哲宗卒。弟端王佶即位，是为徽宗。

苏轼遇赦渡海北归，作《六月二十日夜渡海》。黄庭坚出峡东归。

陈师道为秘书省正字。

张舜民卒(1034? ~)。秦观卒(1049 ~)。

宋徽宗建中靖国元年辛巳(1101)

黄庭坚在荆州待命。

贺铸作《鹧鸪天》(重过阊门万事非)、《青玉案》(凌波不过横塘路)。

七月苏轼卒于常州(1037～)。

十二月陈师道卒(1053～),于公元已入1102年。

刘子翚生(～1147)。

宋徽宗崇宁元年壬午(1102)

定司马光等百馀人为“元祐奸党”。

黄庭坚作《雨中登岳阳楼望君山》、《跋子瞻和陶诗》。

宋徽宗崇宁二年癸未(1103)

下令销毁三苏、黄、秦等人著作。

黄庭坚谪居宜州。汪藻进士及第。

岳飞生(～1142)。

宋徽宗崇宁三年甲申(1104)

重定党籍三百零九人,令州县皆立“元祐党人碑”。

宋徽宗崇宁四年乙酉(1105)

黄庭坚卒于宜州(1045～)。

宋徽宗崇宁五年丙戌(1106)

因“星变”毁元祐党人碑,赦元祐党人。

宋徽宗大观元年丁亥(1107)

吕本中于是年或稍后作《江西诗社宗派图》。

蔡松年生(～1159)。

宋徽宗大观四年庚寅(1110)

晁补之卒(1053～)。晏几道卒(1038～)。

宋徽宗政和二年壬辰(1112)

李纲进士及第。

苏辙卒(1039～)。谢逸卒(1068～)。

宋徽宗政和三年癸巳(1113)

陈与义登上舍甲科。

宋徽宗政和四年甲午(1114)

张耒卒(1054～)。

宋徽宗宣和二年庚子(1120)

金兵破辽上京。

唐庚卒(1070～)。

宋徽宗宣和三年辛丑(1121)

周邦彦卒(1056～)。

萧瑟瑟卒(？～)。

宋徽宗宣和四年壬寅(1122)

金兵破辽燕京。宋造万岁山成。

陈与义为太学博士。

宋徽宗宣和六年甲辰(1124)

禁止收藏苏、黄文集。

韩驹为中书舍人。吕本中为枢密院编修。

宋徽宗宣和七年乙巳(1125)

金兵擒获辽帝,辽亡。金兵南下攻宋,宋徽宗禅位于太子桓,是为钦宗。

太学生陈东上书请杀蔡京等六贼。

贺铸卒(1052～)。

陆游生(～1210)。

宋钦宗靖康元年丙午(1126)

除元祐党禁。金兵攻破汴京。李纲、张元干在汴京参加抗金战斗。

朱敦儒被召,不受,作《鹧鸪天》(我是清都山水郎)。

范成大生(～1193)。周必大生(～1204)。

宋高宗建炎元年丁未(1127)

金掳徽、钦二帝北去,北宋亡。康王赵构即位,是为高宗,南宋始。

汪藻作《皇太后告天下手书》。吕本中作《兵乱后自嬉杂诗》二十九首。

朱敦儒南奔，作《相见欢》（金陵城上西楼）。
尤袤生（～1194）。杨万里生（～1206）。

宋高宗建炎二年戊申（1128）

宋复以诗赋、经义二科取士。
金兵南下，陈与义南奔，作《登岳阳楼》。

宋高宗建炎三年己酉（1129）

金兵攻破建康、临安，宋高宗逃至温州。
张元干作《石州慢》（雨急云飞）。叶梦得作《水调歌头》（秋色渐将晚）。
李清照南奔。

宋高宗建炎四年庚戌（1130）

宋、金激战。岳飞作《五岳祠盟记》，陈与义作《伤春》。
朱熹生（～1200）。

宋高宗绍兴元年辛亥（1131）

秦桧拜相，主和议。叶梦得为江东安抚大使。
吕本中、曾几于桂林相晤，曾向吕请教诗法。

宋高宗绍兴二年壬子（1132）

陈与义为中书舍人兼侍讲。
徐俯赐进士出身。
张孝祥生（～1169）。

宋高宗绍兴四年甲寅（1134）

徐俯权参知政事，以论事不合，致仕。
李清照卜居金华。
党怀英生（～1211）。

宋高宗绍兴五年乙卯（1135）

宋徽宗卒于五国城。
陈与义为给事中，旋告病归，作《临江仙》（忆昔午桥桥上饮）。
李清照返临安。朱敦儒应召至临安。

韩驹卒(1080～)。

宋高宗绍兴六年丙辰(1136)

陈与义为翰林学士、知制诰。

吕本中赐同进士出身。

宋高宗绍兴七年丁巳(1137)

陈与义为参知政事。

宋高宗绍兴八年戊午(1138)

李纲上疏反对和议,张元干作《贺新郎》(曳杖危楼去)表示支持。胡铨作《戊午上高宗封事》,请斩秦桧等,被放逐。王庭珪作诗送行,流夜郎。

宋高宗绍兴九年己未(1139)

宋、金和议成立。

陈与义卒(1090～)。

宋高宗绍兴十年庚申(1140)

岳飞大破金兵,抵朱仙镇,奉诏班师。

李纲卒(1083～)。

辛弃疾生(～1207)。

宋高宗绍兴十一年辛酉(1141)

岳飞被诬下狱,十二月被害(公元入1142年)。

阮阅《诗话总龟》前集刊行。

宋高宗绍兴十二年壬戌(1142)

曾几作《寓居吴兴》,陆游始从曾几学诗。

胡铨贬新州,张元干作《贺新郎》(梦绕神州路)送之。

吴激卒(?～)。

宋高宗绍兴十三年癸亥(1143)

陈亮生(～1194)。赵蕃生(～1229)。

宋高宗绍兴十五年乙丑(1145)

吕本中卒(1084～)。

宋高宗绍兴十六年丙寅(1146)

曾慥编成《乐府雅词》。

宇文虚中卒(1079~)。

宋高宗绍兴十七年丁卯(1147)

孟元老《东京梦华录》成书。

刘子翚卒(1101~)。

宋高宗绍兴十八年戊辰(1148)

朱熹、尤袤进士及第。

胡仔始撰《苕溪渔隐丛话》。

叶梦得卒(1077~)。

宋高宗绍兴二十年庚午(1150)

叶适生(~1223)。

宋高宗绍兴二十一年辛未(1151)

周必大、萧德藻进士及第。

宋高宗绍兴二十二年壬申(1152)

向子諲卒(1085)。

宋高宗绍兴二十四年甲戌(1154)

张孝祥、范成大、杨万里进士及第。陆游为秦桧黜落。

汪藻卒(1079~)。

刘过生(~1206)。

宋高宗绍兴二十五年乙亥(1155)

李清照卒(1084~)?

姜夔生(~1209)?

宋高宗绍兴二十六年丙子(1156)

范成大在徽州司户参军任,作《后催租行》。

宋高宗绍兴二十九年己卯(1159)

朱敦儒卒(1081~)。蔡松年卒(1107~)。

宋高宗绍兴三十一年辛巳(1161)

金迁都汴京。完颜亮攻宋,为虞允文败于采石,兵变被杀。

辛弃疾从耿京起义抗金。张孝祥作《水调歌头》(雪洗虏尘静)。

张元干卒(1091~)。

宋高宗绍兴三十二年壬午(1162)

宋高宗禅位,嗣子昚继位,是为孝宗。

昭雪岳飞。辛弃疾南渡。张孝祥作《六州歌头》(长淮望断)。

陆游赐同进士出身。杨万里焚少作千馀首。

徐玑生(~1214)。

宋孝宗隆兴二年甲申(1164)

宋、金订立"隆兴和议"。

曾几致仕。

宋孝宗乾道元年乙酉(1165)

辛弃疾上《美芹十论》。

宋孝宗乾道二年丙戌(1166)

张孝祥罢知静江府,北归过洞庭作《念奴娇》(洞庭青草)。

曾几卒(1084~)。

宋孝宗乾道三年丁亥(1167)

胡仔《苕溪渔隐丛话》后集成书。

陆游作《游山西村》。

戴复古生(~?)。

宋孝宗乾道五年己丑(1169)

孙觌卒(1081~)。张孝祥卒(1132~)。

宋孝宗乾道六年庚寅(1170)

范成大奉使赴金,全节而归,作《揽辔录》及使金绝句七十二首。

杨万里为国子博士。辛弃疾上《九议》。

陆游入蜀,任夔州通判,作《入蜀记》。

宋孝宗乾道七年辛卯(1171)

王庭珪卒(1079~)。

宋孝宗乾道八年壬辰(1172)

范成大任广南西路安抚使兼知静江府。

陆游从军南郑,悟得“诗家三昧”;作《秋波媚》(秋到边城画角哀);冬赴成都,途中作《剑门道中遇微雨》。

辛弃疾知滁州。

宋孝宗乾道九年癸巳(1173)

陆游摄知嘉州。作《金错刀行》。

宋孝宗淳熙元年甲午(1174)

范成大为四川制置使,辟陆游为参议。陆游作《长歌行》(人生不作安期生)。

杨万里知漳州,旋改知常州,自编诗为《荆溪集》、《西归集》。

辛弃疾在建康作《水龙吟》(楚天千里清秋)、《太常引》(一轮秋影转金波)。

蔡珪卒(? ~)。

宋孝宗淳熙二年乙未(1175)

辛弃疾为江西提点刑狱。陆游作《关山月》。

朱熹、陆九渊为“鹅湖之会”。

宋孝宗淳熙三年丙申(1176)

姜夔作《扬州慢》(淮左名都)。

宋孝宗淳熙五年戊戌(1178)

范成大为参知政事,旋落职归里。

陆游出蜀东归,途中作《楚城》、《龙兴寺吊少陵先生寓居》。

辛弃疾作《水调歌头》(落日塞尘起)。

陈亮上书陈恢复大计。杨万里作《荆溪集序》。

叶适进士及第。

魏了翁生(~1237)。

宋孝宗淳熙六年己亥(1179)

杨万里任广东提点刑狱。陆游任江西提举常平茶监。范成大知

明州。

朱熹知南康军,复白鹿洞书院。

辛弃疾任湖南安抚使兼知潭州,作《摸鱼儿》(更能消几番风雨)。

吕祖谦编《宋文鉴》成。

宋孝宗淳熙七年庚子(1180)

辛弃疾改任江西安抚使兼知隆兴府。

宋孝宗淳熙八年辛丑(1181)

朱熹为浙东提举常平茶盐。

辛弃疾落职,闲居上饶带湖,作《沁园春》(三径初成)。

陆游闲居山阴。

宋孝宗淳熙九年壬寅(1182)

范成大病归,居石湖。杨万里自编诗为《南海集》。

宋孝宗淳熙十一年甲辰(1184)

辛弃疾作《水龙吟》(渡江天马南来)。

宋孝宗淳熙十二年乙巳(1185)

陈亮作《水调歌头》(不见南师久)。

宋孝宗淳熙十三年丙午(1186)

陆游起知严州,是年作《书愤》(早岁那知世事艰)、《临安春雨初霁》。

范成大作《四时田园杂兴》六十首。

姜夔作《霓裳中序第一》(亭皋正望极)。

宋孝宗淳熙十四年丁未(1187)

周必大拜相。杨万里为秘书少监,自编诗为《朝天集》。

姜夔作《踏莎行》(燕燕轻盈)。

陆游选己诗2500首,编成《剑南诗稿》20卷。

刘克庄生(~1269)。

宋孝宗淳熙十五年戊申(1188)

杨万里出知筠州,自编诗为《江西道院集》。

辛弃疾、陈亮为"鹅湖之会",各作《贺新郎》三首唱和。

宋孝宗淳熙十六年己酉(1189)

宋孝宗禅位于太子惇,是为宋光宗。周必大罢相。

陆游为礼部郎中,兼实录院检讨。

宋光宗绍熙元年庚戌(1190)

杨万里为金国贺正旦使接伴使,至淮上,作《初入淮河四绝句》,后奉祠归里。自编诗为《朝天续集》、《江东集》。陆游闲居山阴。

元好问生(~1257)。

宋光宗绍熙二年辛亥(1191)

姜夔在范成大石湖别墅作《暗香》、《疏影》,获范成大激赏。

宋光宗绍熙三年壬子(1192)

金修曲阜孔庙。

辛弃疾为福建提点刑狱。朱熹定居于建阳考亭。

宋光宗绍熙四年癸丑(1193)

辛弃疾任福建安抚使兼知福州。

陈亮进士及第。

范成大卒(1126~)。

宋光宗绍熙五年甲寅(1194)

太子扩立,是为宋宁宗。尊光宗为太上皇。

朱熹知潭州,入为焕章阁待制兼侍讲。

辛弃疾罢职归铅山。

尤袤卒(1127~)。陈亮卒(1143~)。

宋宁宗庆元元年乙卯(1195)

宋韩侂胄专权,斥道学为"伪学"。

宋宁宗庆元二年丙辰(1196)

辛弃疾作《沁园春》(杯汝来前)。

朱熹落职奉祠。

宋宁宗庆元三年丁巳(1197)

宋籍"伪党"朱熹等五十馀人。

宋宁宗庆元四年戊午(1198)

金修长城以御蒙古。

宋宁宗庆元五年己未(1199)

陆游作《沈园》二首。

魏了翁进士及第。

宋宁宗庆元六年庚申(1200)

陆游致仕。

朱熹卒(1130~)。

宋宁宗嘉泰二年壬戌(1202)

宋弛"伪党"之禁。加韩侂胄太师。

陆游权同修国史,兼秘书监。

宋宁宗嘉泰三年癸亥(1203)

辛弃疾起任浙东安抚使兼知绍兴府。刘过作《沁园春》(斗酒彘肩)。

宋宁宗嘉泰四年甲子(1204)

辛弃疾知镇江府,作《永遇乐》(千古江山)。陆游再致仕。

周必大卒(1126~)。

宋宁宗开禧二年丙寅(1206)

宋改谥秦桧缪丑。下诏伐金。

铁木真统一蒙古,称成吉思汗。

杨万里卒(1127~)。刘过卒(1154~)。

宋宁宗开禧三年丁卯(1207)

宋杀韩侂胄,向金求和。

辛弃疾卒(1140~)。

宋宁宗嘉定二年己巳(1209)

姜夔卒(1155? ~)。

宋宁宗嘉定三年庚午(1210)

陆游卒(1125~),临终作《示儿》诗。

宋宁宗嘉定四年辛未(1211)

徐照卒(? ~)。党怀英卒(1134~)。

宋宁宗嘉定六年癸酉(1213)

蒙古取金东京。

宋宁宗嘉定七年甲戌(1214)

徐玑卒(1162~)。

宋宁宗嘉定十一年戊寅(1218)

陈人杰生(~1243)。

宋宁宗嘉定十二年己卯(1219)

赵师秀卒(? ~)。

宋宁宗嘉定十六年癸未(1223)

叶适卒(1150~)。

宋宁宗嘉定十七年甲申(1224)

宋宁宗卒,侄沂王昀继位,是为宋理宗。

计有功刻《唐诗纪事》。

宋理宗宝庆元年乙酉(1225)

陈起刊《江湖集》,遭流放。《江湖集》被劈板禁毁。诏禁士大夫作诗。

宋理宗宝庆二年丙戌(1226)

谢枋得生(~1289)。

白朴生(~1306后)。

宋理宗绍定元年戊子(1228)

刘克庄作《军中乐》、《国殇行》等诗。

宋理宗绍定五年壬辰(1232)

蒙古围金汴京,金哀宗出奔归德。

元好问作《壬辰十二月车驾东狩后即事五首》。

真德秀编《文章正宗》成。

刘辰翁生(~1297)。周密生(~1298?)。

宋理宗绍定六年癸巳(1233)

宋解诗禁。陈起刊《江湖续集》。

元好问作《癸巳四月二十九日出京》诗。

宋理宗端平元年/蒙古窝阔台汗六年甲午(1234)

蒙、宋军队攻入金京,金哀宗自杀,金亡。七月,蒙宋军队战于洛阳城下,宋军败溃。

白朴八岁,随元好问逃难。

关汉卿、王实甫、杨显之、费君祥均生于此年以前。

宋理宗端平二年/蒙古窝阔台汗七年乙未(1235)

蒙古攻宋。

刘克庄为枢密院编修,被劾外放。

宋理宗端平三年/蒙古窝阔台汗八年丙申(1236)

文天祥生(~1283)。

宋理宗嘉熙二年/蒙古窝阔台汗十年戊戌(1238)

姚燧生(~1313)。

宋理宗淳祐元年/蒙古窝阔台汗十三年辛丑(1241)

宋诏以周、张、程、朱从祀孔庙。蒙古取成都。

郑思肖生(~1318)。

蒙古置行省于燕京。十一月,窝阔台卒。蒙军分四路进攻欧洲。

卢挚约生于本年前后。

宋理宗淳祐二年/蒙古乃马真皇后称制元年壬寅(1242)

林景熙生(~1310)。

卢挚生于是年前后。

宋理宗淳祐三年/蒙古乃马真皇后称制二年癸卯(1243)

陈人杰卒(1218~)。

宋理宗淳祐四年/蒙古乃马真皇后称制三年甲辰(1244)

耶律楚材卒(1190~)。

宋理宗淳祐六年/蒙古贵由汗元年丙午(1246)

刘克庄赐同进士出身,作《题蔡炷主簿诗卷》,称"四灵"诗风盛行。

蒙古贵族推窝阔台长子贵由为大汗。

宋理宗淳祐八年/蒙古贵由汗三年戊申(1248)

张炎生(~1322?)。

二月,蒙古于孔庙致祭。三月,贵由汗卒,皇后海迷失称制,诸王多不服。

宋理宗淳祐九年/蒙古海迷失皇后称制后元年己酉(1249)

谢翱生(~1295)。

刘因生(~1293)。

宋理宗淳祐十年/蒙古海迷失皇后称制后二年庚戌(1250)

马致远约生于此年前后。

宋理宗淳祐十一年/蒙古蒙哥汗元年辛亥(1251)

蒙古诸王推拖雷子蒙哥为大汗。蒙哥命其弟忽必烈主管漠南。

宋理宗淳祐十二年/蒙古蒙哥汗二年壬子(1252)

忽必烈召见郝经,询以经国治世之道。

元好问北上见忽必烈,请重视儒生。

宋理宗宝祐四年/蒙古蒙哥汗六年丙辰(1256)

文天祥、谢枋得进士及第。

宋理宗宝祐五年/蒙古蒙哥汗七年丁巳(1257)

元好问卒(1190~)。

冯子振生(~1337?)。

宋理宗景定元年/蒙古世祖中统元年庚申(1260)

蒙哥于去年死于合州。是年三月，忽必烈即位，是为世祖，以中统为年号。

整顿中央和地方统治机构。以吐蕃僧八思巴为国师，管辖西藏政事。

王恽、胡祗遹任职于中书省。杨果任北京宣抚使。

杨梓生（~1327）。郑光祖、宫天挺、睢景臣、曾瑞约生于此年前后。

宋理宗景定二年/蒙古世祖中统二年辛酉（1261）

蒙古召军中所俘儒士，听赎为民。下令保护各地孔庙。以史天泽为中书右丞相；耶律铸为中书左丞相。

史天泽推荐白朴出仕，白婉却，南游。

宋理宗景定五年/蒙古世祖至元元年甲子（1264）

宋理宗卒，太子禥即位，是为宋度宗。

刘克庄致仕。

宋度宗咸淳元年/蒙古世祖至元二年乙丑（1265）

杨朝英生（~？　）。

宋度宗咸淳二年/元世祖至元三年丙寅（1266）

白朴游金京汴梁，作〔石州慢〕词，有句云："千古神州，一旦陆沉，高崖深谷。"

宋度宗咸淳五年/蒙古世祖至元六年己巳（1269）

八思巴制定蒙古新字。

忽必烈下诏，禁戍边军士牧践屯田禾稼。

南戏《王焕》盛行于杭州一带。

刘克庄卒（1187~）。

宋度宗咸淳六年/蒙古世祖至元七年庚午（1270）

张养浩生（~1329）。

宋度宗咸淳七年/元世祖至元八年辛未（1271）

蒙古取国号为"元"。设国子学。制朝仪。

关汉卿《单刀会》、《调风月》杂剧约作于本年前后。

宋度宗咸淳八年/元世祖至元九年壬申(1272)

元改中都为大都(今北京)。

虞集生(~1348)。

萨都剌生(~1355)。

李直夫约生于此年前后。

宋度宗咸淳十年/元世祖至元十一年甲戌(1274)

宋度宗卒,子㬎即位,是为宋恭帝。

元命伯颜为帅,大举伐宋。

刘秉忠卒。秉忠追随忽必烈多年,参予机密。著有《藏春乐府》。

吴自牧撰《梦粱录》成。

汪元量于此期供奉内廷。

宋恭帝德祐元年/元世祖至元十二年乙亥(1275)

元军下建康、镇江、江阴等地。

宋贾似道罢职被杀。文天祥率义军卫临安。

宋端宗景炎元年/元世祖至元十三年丙子(1276)

元军攻取临安,宋恭帝降,谢太后等被俘北去。

陆秀夫等奉益王昰即位于温州,是为宋端宗。

文天祥为右丞相出使元营,被拘,逃归温州。

汪元量随宋室被押往大都。

宋端宗景炎二年/元世祖至元十四年丁丑(1277)

元军追击宋军。直至东南沿海。

关汉卿于本年前后,南游杭州等地。周德清、钟嗣成约生于本年。

宋帝昺祥兴元年/元世祖至元十五年戊寅(1278)

宋端宗卒。陆秀夫等立卫王昺。

文天祥于五坡岭被俘,作《过零丁洋》。

宋帝昺祥兴二年/元世祖至元十六年己卯(1279)

陆秀夫于厓山负帝昺投海。南宋亡。

文天祥被押往大都。

元至元十七年庚辰(1280)

高文秀任江苏溧水县达鲁花赤。

张可久(1280? ~1348?)生于本年前后。乔吉生于本年前后。

元至元十八年辛巳(1281)

文天祥作《正气歌》。是年前后,花李郎、红字李二活动于大都。

元至元十九年壬午(1282)

文天祥拒忽必烈劝降,十二月(公元入1283)被杀于燕京柴市。

元至元二十三年丙戌(1286)

忽必烈下令省、部、院必参用南人;又命各道儒学拔生徒,以备录用。

贯云石生(~1324)。

本年前后,大批杂剧作家和艺人南下,杂剧活动重心开始南移;与南戏相会于杭州。

元至元三十年癸巳(1293)

刘因卒(1249 ~)。

元至元三十一年甲午(1294)

忽必烈逝世。其孙铁木耳即位,是为成宗。

元元贞二年丙申(1296)

马致远、李时中、花李郎、红字李二建立元贞书会,合作杂剧《黄粱梦》。

杨维桢生。

元大德元年丁酉(1297)

关汉卿小令〔大德歌〕作于是年或稍后。

刘辰翁卒(1232 ~)。刘于宋亡后隐居不仕,词宗苏辛。

元大德三年己亥(1299)

是年，改提刑按察司为“肃政廉访司”。关汉卿《窦娥冤》作于本年后不久。

元大德十年丙午(1306)

白朴时已八十一岁，卒于本年之后。

元大德十一年丁未(1307)

元帝铁木耳卒，海山继位，是为武宗。

高明生于是年前后。

元至大三年庚戌(1310)

张养浩上书陈时政十害，不为当政者容。张易名出逃。

元至大四年辛亥(1311)

海山卒，其弟爱育黎拔力八达继位。是为仁宗。

元皇庆二年癸丑(1313)

姚燧卒(1238～)。

元延祐元年甲寅(1314)

下诏开科取士。

锺嗣成应行省乡试。

杨朝英辑《阳春白雪》成。

元延祐二年乙卯(1315)

卢挚卒于本年后。著有《疏斋集》。

元延祐四年丁巳(1317)

马端临《文献通考》刊行。

元延祐六年庚申(1320)

爱育拔力八达卒。其子硕德八剌即皇帝位，是为英宗。

元至治元年辛酉(1321)

道士刘志先、僧人圆明谋起义，均告失败。

马致远作〔中吕·粉蝶儿〕“至治华夷”散套。

元至治三年癸亥(1323)

邕州、柳州、泉州各地均有人民起义。

铁失发动政变,英宗被杀。也孙铁木耳即位,是为泰定帝。

元泰定元年甲子(1324)

贯云石卒(1286~)。郑光祖、马致远均卒于本年之前。

周德清《中原音韵》成。

元泰定四年丁卯(1327)

广西等地少数民族不断起事。

廷试,杨维桢、萨都剌同登第。

杨梓卒(1260~)。

元泰定五年戊辰(1328)

泰定帝病亡。蒙古贵族分占上都、大都,攻杀争夺。明年八月始由图帖睦尔即位,是为文宗。

元天历二年己巳(1329)

陕西、河南、江浙、大都诸路大饥。

萨都剌作《鬻女谣》。张养浩(1270~)、金仁杰卒(? ~)。

元天历三年庚午(1330)

东昌、汴梁、嘉兴等处饥民多至二百万户。

郑廷玉、宫天挺、睢景臣均卒于此年前后。罗贯中生于此年前后。

元至顺四年癸酉(1333)

元文宗图帖睦尔于去年八月病卒,本年妥懽帖睦尔即位,是为顺帝。

京畿、河南等地水灾,两淮旱灾,民不聊生。

元(后)至元三年丁丑(1337)

民间谣传朝廷搜刮童男、童女到蒙古当奴婢,民间婚录几尽。右丞相伯颜请杀尽张、王、李、赵、刘五姓汉人,顺帝不许。

元至正四年甲申(1344)

高明乡试中举。

元至正五年乙酉(1345)

乔吉卒(1280? ~)。薛昂夫卒于此年前后。高明登第,授处州录事。

元至正八年戊子(1348)

全国各地发生多次农民起义。方国珍于浙东起义。

虞集卒(1272~)。张可久卒于此年前后。

高明任江浙行省掾。

元至正十一年辛卯(1351)

方国珍被招降。而徐寿辉、邹普生又起事。

元至正十二年壬辰(1352)

徐寿辉攻克汉阳、武昌、江阴、安庆等地;郭子兴于濠州起义,朱元璋为其部属。方国珍复叛元。

元至正十五年乙未(1355)

郭子兴病卒,朱元璋统其部属。

萨都剌卒(1272~)。

元至正十七年丁酉(1357)

高明《琵琶记》写定于此年前后。

元至正十九年己亥(1359)

夏庭芝《青楼集》成。

高明于岁末病卒(1307? ~)。

刘基于是年冬受邀投奔朱元璋。

元至正二十一年辛丑(1361)

朱元璋已攻克长江中下游地区。

夏庭芝卒于本年之后。

元至正二十四年甲辰(1364)

朱元璋自立为吴王。元顺帝与皇太子争权。

罗贯中与贾仲明相会。

研修书目

《全宋文》

四川大学古籍研究所编　巴蜀书社排印本

《全宋诗》

北京大学古文献研究所编　北京大学出版社排印本

《宋诗钞》

[清]吴之振、吕留良、吴自牧选　管庭芬、蒋光熙补　中华书局1986年排印本

《宋诗纪事》一百卷

[清]厉鹗辑　上海古籍出版社1983年排印本

《小畜集》三十卷

[宋]王禹偁撰　《四部丛刊》本

《林和靖诗集》四卷

[宋]林逋撰　沈幼征校注　浙江古籍出版社1986年排印本

《西昆酬唱集注》二卷

[宋]杨亿编　王仲荦注　中华书局1980年排印本

《欧阳文忠公集》一百五十二卷

[宋]欧阳修撰　《四部丛刊》本

《欧阳修全集》

[宋]欧阳修撰　北京中国书店1986年影印本

《梅尧臣集编年校注》三十卷

[宋]梅尧臣撰　朱东润编年校注　上海古籍出版社1980年排印本

《苏舜卿集》十六卷

[宋]苏舜卿撰　沈文倬校点　中华书局上海编辑所1961

年排印本

《苏舜钦集编年校注》九卷

[宋]苏舜钦撰　傅平骧、胡问涛校注　巴蜀书社1991年排印本

《临川先生文集》一百卷

[宋]王安石撰　中华书局上海编辑所1959年排印本

《王荆文公诗笺注》五十卷

[宋]王安石撰　[宋]李壁笺注　中华书局上海编辑所1958年排印本

《经进东坡文集事略》六十卷

[宋]苏轼撰　[宋]郎晔选注　文学古籍刊行社1957年排印本

《苏文忠公诗编注集成总案》

[清]王文诰撰　巴蜀书社1985年影印本

《苏轼文集》八十卷

[宋]苏轼撰　孔凡礼点校　中华书局1986年排印本

《苏轼诗集》五十卷

[宋]苏轼撰　孔凡礼点校　中华书局1982年排印本

《东坡志林》

[宋]苏轼撰　王松林点校　中华书局1981年排印本

《曾巩集》五十二卷

[宋]曾巩撰　陈杏珍、晁继周点校　中华书局1984年排印本

《王令集》二十一卷

[宋]王令撰　沈文倬点校　上海古籍出版社1980年排印本

《山谷内集诗注》二十卷《外集诗注》十七卷《别集诗注》二卷

《外集补》四卷《别集补》一卷

［宋］黄庭坚撰　［宋］任渊、史容、史季温注　［清］谢启昆辑　《丛书集成初编》本

《后山诗注》十二卷

［宋］陈师道撰　［宋］任渊注　《四部丛刊》本

《浮溪集》三十二卷

［宋］汪藻撰　《四部丛刊》本

《东莱诗词集》二十三卷

［宋］吕本中撰　沈晖点校　黄山书社 1991 年排印本

《茶山集》八卷

［宋］曾几撰　《四库全书》本

《陈与义集校笺》三十卷

［宋］陈与义撰　白敦仁校笺　上海古籍出版社 1990 年排印本

《陆游集》

［宋］陆游撰　中华书局 1976 年排印本

《剑南诗稿校注》八十五卷

［宋］陆游撰　钱仲联校注　上海古籍出版社 1985 年排印本

《诚斋集》一百三十三卷

［宋］杨万里撰　《四部丛刊》本

《范石湖集》三十四卷

［宋］范成大撰　上海古籍出版社 1981 年排印本

《朱子语类》一百四十卷

［宋］黎靖德编　王星贤点校　中华书局 1986 年排印本

《辛稼轩诗文笺注》二卷

［宋］辛弃疾撰　邓广铭辑校审订　辛更儒笺注　上海古籍出版社 1995 年排印本

《陈亮集》三十卷

[宋]陈亮撰　　邓广铭点校　　中华书局1987年排印本

《永嘉四灵诗集》七卷

[宋]徐照、徐玑、翁卷、赵师秀撰　　陈增杰点校　　浙江古籍出版社1985年排印本

《戴复古诗集》八卷

[宋]戴复古撰　　金芝山点校　　浙江古籍出版社1992年排印本

《后村先生大全集》一百九十六卷

[宋]刘克庄撰　　《四部丛刊》本

《谢叠山全集校注》十六卷

[宋]谢枋得撰　熊飞、漆身起、黄顺强校注　　华东师范大学出版社1994年排印本

《文天祥全集》二十卷

[宋]文天祥撰　　熊飞、漆身起点校　　江西人民出版社1987年排印本

《增订湖山类稿》五卷

[宋]汪元量撰　　孔凡礼辑校　　中华书局1984年排印本

《霁山集》五卷

[宋]林景熙撰　　中华书局上海编辑所1960年排印本

《郑思肖集》

[宋]郑思肖撰　　陈福康点校　　上海古籍出版社1991年排印本

《容斋随笔》七十四卷

[宋]洪迈撰　上海师范大学古籍整理编辑组点校　上海古籍出版社1978年排印本

《鹤林玉露》二十四卷

[宋]罗大经撰　　王瑞来点校　　中华书局1983年排印本

《诗话总龟》前集五十卷后集五十卷

［宋］阮阅编　周本淳校点　人民文学出版社1987年排印本

《苕溪渔隐丛话》前集六十卷后集四十卷

［宋］胡仔纂集　廖德明校点　人民文学出版社1962年排印本

《诗人玉屑》二十一卷

［宋］魏庆之编　王仲闻校勘　上海古籍出版社1978年排印本

《历代诗话》

［清］何文焕辑　中华书局1981年排印本

《历代诗话续编》

丁福保辑　中华书局1983年排印本

《全金诗》

薛瑞兆　郭明志编　南开大学出版社1995年排印本

《中州集》十卷附《中州乐府》一卷

［金］元好问编　中华书局上海编辑所1959年排印本

《遗山先生文集》四十卷

［金］元好问撰　《四部丛刊》本

《元遗山诗集笺注》十四卷

［金］元好问撰　［清］施国祁注　麦朝枢校　人民文学出版社1959年排印本

《元好问论诗绝句三十首小笺》

［金］元好问撰　郭绍虞笺　人民文学出版社1978年排印本

《全宋词》

唐圭璋编　中华书局1979年排印本

《词话丛编》

唐圭璋编　中华书局1986年排印本

《乐章集校注》三卷

[宋]柳永撰　　薛瑞生校注　　中华书局1994年排印本

《张子野词》二卷

[宋]张先撰　　吴熊和点校　　上海古籍出版社1988年排印本

《珠玉词》

[宋]晏殊撰　　胡思明点校　　上海古籍出版社1988年排印本

《六一词》

[宋]欧阳修撰　　李伟国点校　　上海古籍出版社1988年排印本

《东坡乐府编年笺注》三卷

[宋]苏轼撰　　石声淮、唐玲玲笺注　　华中师范大学出版社1990年排印本

《豫章黄先生词》

[宋]黄庭坚撰　　龙榆生校点　　中华书局1957年排印本

《晁氏琴趣外篇》六卷

[宋]晁补之撰　　刘乃昌、杨庆存校注　　上海古籍出版社1991年排印本

《小山词》

[宋]晏几道撰　　王根林点校　　上海古籍出版社1988年排印本

《淮海居士长短句》三卷

[宋]秦观撰　　徐培均校注　　上海古籍出版社1985年排印本

《东山词》四卷

[宋]贺铸撰　　锺振振校注　　上海古籍出版社1989年排印本

《清真集》二卷

[宋]周邦彦撰　吴则虞点校　中华书局1981年排印本

《樵歌》三卷

[宋]朱敦儒撰　邓子勉校注　上海古籍出版社1998年排印本

《李清照集校注》三卷

[宋]李清照撰　王仲闻校注　人民文学出版社1979年排印本

《芦川词》二卷

[宋]张元干撰　曹济平校注　上海古籍出版社1991年排印本

《稼轩词编年笺注》六卷

[宋]辛弃疾撰　邓广铭笺注　上海古籍出版社1993年排印本(修订版)

《张孝祥词笺校》七卷

[宋]张孝祥撰　宛敏灏校笺　黄山书社1993年排印本

《放翁词编年笺注》二卷

[宋]陆游撰　夏承焘、吴熊和笺注　上海古籍出版社1981年排印本

《陈亮龙川词笺注》二卷

[宋]陈亮撰　姜书阁笺注　人民文学出版社1980年排印本

《龙洲词》

[宋]刘过撰　王从仁点校　上海古籍出版社1988年排印本

《姜白石词编年笺校》六卷

[宋]姜夔撰　夏承焘笺校　上海古籍出版社1981年排印本

《梅溪词》

[宋]史达祖撰　雷履平、罗焕章校注　上海古籍出版社1988年排印本

《梦窗词》二编

[宋]吴文英撰　陈邦炎点校　上海古籍出版社1988年排印本

《吴梦窗词笺释》

[宋]吴文英撰　杨铁夫笺释　陈邦炎、张奇慧点校　广东人民出版社1992年排印本

《后村词笺注》四卷

[宋]刘克庄撰　钱仲联笺注　上海古籍出版社1980年排印本

《须溪词》三卷

[宋]刘辰翁撰　萧逸校点　上海古籍出版社1988年排印本

《花外集》

[宋]王沂孙撰　吴则虞笺注　上海古籍出版社1988年排印本

《竹山词》

[宋]蒋捷撰　黄明校点　上海古籍出版社1988年排印本

《山中白云词》八卷

[宋]张炎撰　吴则虞校辑　中华书局1983年排印本

《全元戏曲》十二卷

王季思主编　人民文学出版社1990—1999年排印本

《元曲选》

[明]臧晋叔编　中华书局1958年排印本

《元曲选外编》

隋树森编　中华书局1959年排印本

《新校元刊杂剧三十种》

徐沁君校点　中华书局1980年排印本

《董解元西厢记校注》

[金]董解元撰　凌景埏校注　人民文学出版社1962年排印本

《集评校注西厢记》

[元]王实甫撰　王季思校注　张人和集评　上海古籍出版社1987年排印本

《永乐大典戏文三种校注》

钱南扬校注　中华书局1979年排印本

《六十种曲》

[明]毛晋编　中华书局1958年排印本

《元本琵琶记校注》

[元]高明撰　钱南扬校注　上海古籍出版社1980年排印本

《录鬼簿》二卷

[元]锺嗣成撰　《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年排印本

《录鬼簿续编》

[明]无名氏编　《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年排印本

《中原音韵》

[元]周德清撰　《中国古典戏曲论著集成》第一册,中国戏剧出版社1959年排印本

《青楼集》

[元]夏庭芝撰　《中国古典戏曲论著集成》第二册,中国戏剧出版社1959年排印本

《全元散曲》

隋树森编　　中华书局1964年排印本

《元诗选》初集、二集、三集

[清]顾嗣立编　　中华书局1987年排印本

《元文类》

[元]苏天爵编　　上海古籍出版社1993年影印《四库全书》本

《湛然居士文集》

[元]耶律楚材撰　　谢方点校　　中华书局1986年排印本

《桐江集》八卷

[元]方回撰　　《宛委别藏》本

《桐江续集》三十七卷

[元]方回撰　　《四库全书》本

《郯源戴先生文集》三十卷

[元]戴表元撰　　《四部丛刊》本

《静修先生文集》二十二卷

[元]刘因撰　　《四部丛刊》本

《道园学古录》五十卷

[元]虞集撰　　《四部丛刊》本

《翰林杨仲弘诗》八卷

[元]杨载撰　　《四部丛刊》本

《范德机诗集》七卷

[元]范梈撰　　《四部丛刊》本

《揭文安公集》

[元]揭傒斯撰　　《四部丛刊》本

《竹斋集》四卷

[元]王冕撰　　《四库全书》本

《铁崖先生古乐府》十卷　　《铁崖先生复古诗集》六卷

[元]杨维桢撰　　《四部丛刊》本

《雁门集》

[元]萨都剌撰　殷孟伦　朱广祁点校　上海古籍出版社 1982年排印本

本书荣获

第五届国家图书奖

教育部优秀教材一等奖

北京市第六届哲学社会科学优秀成果特等奖

